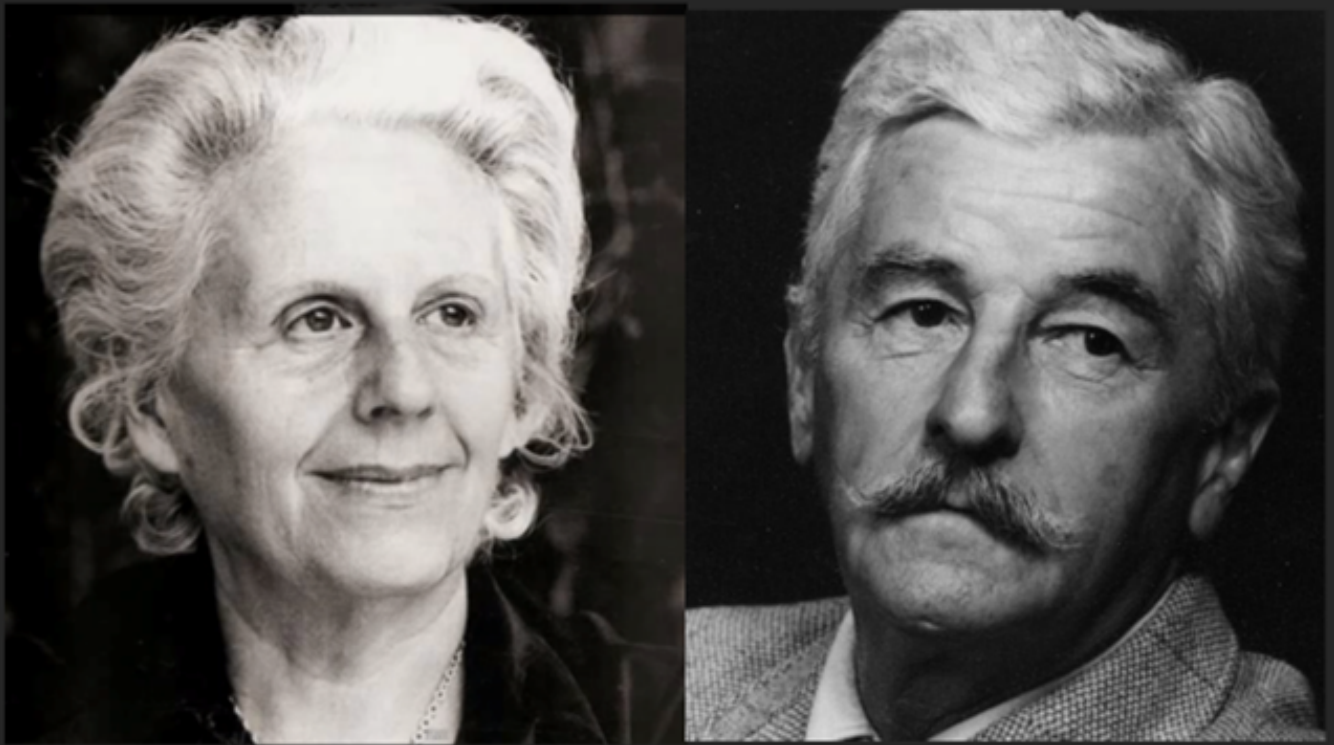


**William Faulkner,
Mercè Rodoreda
i
la reformulació de la
novel·la moderna**



Jordi Marrugat

Jordi Marrugat

**William Faulkner, Mercè Rodoreda
i la reformulació de la novel·la
moderna**

Índex

Presentació.....	3
La recepció de William Faulkner al vell continent	5
Mercè Rodoreda lectora de William Faulkner	12
La novel·la i la representació del real	17
De temps i temporalitats	34
Novel·la i poesia.....	52
Novel·la i història	59
La mirada innocent	64
El gran relat: la Bíblia.....	70
Vides errants: l'odissea de l'existència.....	75
El gran espai: la casa.....	79
Conclusió.....	84
Bibliografia.....	87

Presentació

La revolució industrial va canviar radicalment les societats occidentals conformant el que avui anomenem societats modernes i la seva cultura, la cultura moderna (HOBBSAWM 2001). Dins d'aquesta, la institució literària va viure enormes canvis (BÜRGER i BÜRGER 1992). Fou la gran era del naixement de la novel·la com a gènere popular, però també de les estructures internes que en condicionaren per sempre més la forma. Com és sabut, al segle XIX, el moviment realista va informar fins a tal punt el gènere novel·lístic (TAYADELLA I OLLER 1986) que en entrar en crisi la visió positivista del món en què es basava entrà en crisi, també, la mateixa novel·la (CASTELLANOS 1986). Des de finals del segle XIX i al llarg del segle XX foren moltes les propostes que donaren sortida a aquesta crisi plantejant noves maneres de representar i comprendre la realitat des del gènere novel·lístic. Molts novel·listes hagueren de repensar el gènere per adaptar-lo a les noves circumstàncies històriques i culturals de la modernitat. I molts d'ells coincidiren en diversos aspectes dels seus replantejaments.

Tal és el cas de dos dels més grans i reconeguts novel·listes moderns, William Faulkner i Mercè Rodoreda. Pertanyents a diferents continents, emmarcats en contextos literaris molt diversos, tots dos van prendre el gènere novel·lístic heretat del realisme i de les propostes posteriors a la seva crisi —decadentisme, Proust, Joyce— i el van renovar per al segle XX. Ho feren, a més, coincidint en certes idees clau. En efecte, en intentar respondre a una mateixa època, des d'una mateixa herència literària i en un estadi semblant del desenvolupament de la cultura moderna occidental, Faulkner i Rodoreda informaren el gènere novel·lístic de manera semblant. Hi ha una certa influència del primer en la darrera, però les solucions que aquesta aporta són del tot personals i algunes diferències entre ambdós escriptors, abismals. Això fa encara més significatives les semblances. No es tracta de meres influències, coincidències o aparences, sinó que revelen una idea comuna de com ha de ser la novel·la per tal de poder representar i explicar la pròpia època. Per tant, també demostren una comprensió semblant de la pròpia època —no en termes polítics, sinó interpretatius: com és la vida en el món modern, com s'hi construeix la identitat i el subjecte, com hi actuen els poders ideològics, etc.

Aquest treball, que es va beneficiar d'un ajut de la Fundació Mercè Rodoreda l'any 2013, es proposa analitzar la relació entre la novel·lística de Faulkner i la de Rodoreda per treure a llum algunes de les semblances que mantenen —en alguns casos sorgides d'influències del nord-americà sobre la catalana— i que permeten caracteritzar alguns trets bàsics de la novel·la moderna del segle XX.

La recepció de William Faulkner al vell continent

La dècada de 1930 fou cabdal per a la coneixença europea de la literatura nord-americana moderna. Aquesta havia nascut buscant un espai propi a partir de la tradició europea. Són emblemàtiques en aquest sentit la vida i l'obra de Henry James, a cavall entre els dos continents. Al seu torn, la literatura europea havia quedat fortament marcada per l'obra d'Edgar Allan Poe, que, traduïda, comentada i admirada per Baudelaire i Mallarmé, influí gran part de la poesia europea moderna. Arribat el segle XX, els intercanvis culturals entre els dos continents foren cada vegada més fluïts. Només cal pensar en l'establiment de T. S. Eliot a Anglaterra el 1914 o, ja als anys 1920, les estades europees d'Ernest Hemingway i F. Scott Fitzgerald, mentre que el 1939 W. H. Auden faria el gest invers al d'Eliot. El mateix William Faulkner participà d'aquests fluxos biogràfics i culturals.

Va formar-se amb àmplies lectures de literatura europea, va estudiar francès a la Universitat de Mississipí, va passar part de 1925 viatjant per Europa i les seves novel·les revelen influències constants de la literatura europea (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 64-65). De fet, la primera obra literària que publicà, l'any 1919, fou un poema mallarméanament titulat «L'Après-Midi d'un Faune», seguit, entre d'altres, per quatre poemes de títol verlainià i diverses peces clarament deutores del simbolisme francès (COLLINS, 1962). També recullen aquesta herència els poemes del primer llibre de Faulkner, *The Marble Faun*, publicat el 1924 però datat al 1919 (GARRETT, 1957). Faulkner només publicà un altre llibre de poemes, *A Green Bough* (1933), quan ja era un novel·lista consolidat. En efecte, després d'aquell primer poemari, al llarg de la dècada de 1920 arribaren les novel·les *Soldier's Pay* (1926), *Mosquitoes* (1927), *Sartoris* (1929, versió retallada d'una novel·la més extensa que havia titulat *Flags in the Dust*) i, tot seguit, les que li donarien més fama a Europa al llarg de les dècades de 1930 i 1940: *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1932), *Pylon* (1935), *Absalom, Absalom!* (1936), *The Unvanquished* (1938) i *The Wild Palms* (1939; títol imposat per l'editor sobre l'original de Faulkner, *If I forget thee, Jerusalem*). Eren novel·les que, partint de l'herència narrativa europea i americana, literaturitzaven les formes de vida del sud dels Estats Units, especialment del Mississipí. Sovint hi apareix la imatge d'Europa com a lloc de fugida o com a ideal de

vida. Així, per exemple, Horace Benbow, quan es troba immers en el cas relatat a *Sanctuary*, afirma: «When this is over, I think I'll go to Europe [...]. I need a change. Either I, or Mississippi, one» (FAULKNER, 1985: 272). I encara insisteix: «I'll finish this business and then I'll go to Europe. I am sick. I am too old for this» (FAULKNER, 1985: 360).

El cas, a més, és que Faulkner assolí ben aviat una certa fama entre els cercles literaris europeus. El juny de 1931, al núm. 213 de *La Nouvelle Revue Française*, Maurice E. Coindreau li va dedicar una elogiosa nota en què el presentava al públic francès i en reclamava la presència al conjunt d'Europa, atès que la seva obra derivava de la literatura europea, «doit peut-être plus encore aux symbolistes qu'à James Joyce». «L'Europe», per tant, «a d'autant moins le droit de l'ignorer qu'elle a plus contribué à sa formation». Coindreau resseguia totes les novel·les que Faulkner havia publicat fins aleshores analitzant-ne els temes, els personatges, l'estil i, sobretot, la tècnica, que considerava l'aspecte principal del nord-americà: «dans les œuvres de William Faulkner le sujet n'est que'un prétexte au déploiement d'une technique qui, ici [dans *Sanctuary*], touche à la perfection». Dos anys més tard, el 1933, apareixia la traducció al francès de *Sanctuary*, *Sanctuaire*, amb un pròleg en què André Malraux posava Faulkner entre grans clàssics europeus. En parlava en relació amb Poe (recordem: un escriptor americà que els simbolistes francesos es van apropiat completament), Hoffman, Dostoïevski, Balzac, Flaubert, Lawrence i Dickens, i acabava afirmant: «*Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier». Era, doncs, la perfecta conjunció entre les arrels de la tradició europea i la nova novel·la nord-americana. L'any següent, va publicar-se la traducció d'*As I Lay Dying* feta pel mateix Coindreau, *Tandis que j'agonise* (1934). Va aparèixer amb un pròleg en què Valery Larbaud la llegia com una tragèdia grega sobre el tema homèric de les exèquies de la reina. En els anys següents Faulkner s'anà integrant al francès de manera ràpida i incessant: *Lumière d'août* i *Le Bruit et la fureur*, totes dues també traduïdes per Coindreau, van aparèixer el 1935 i el 1938, respectivament; *Sartoris*, el 1937; o bé *Treize histoires*, el 1939.

Paral·lelament, el pròleg de Malraux a *Sanctuaire* havia estat reproduït al núm. 242 (novembre de 1933) a *La Nouvelle Revue Française*. I és que, des d'aquella nota de 1931, Faulkner es va convertir en una presència habitual d'aquesta revista. L'agost de 1933, Coindreau hi ressenyà la recentment apareguda *Light in August*, considerant que «bien souvent M. Faulkner atteint à la grandeur de Dostoïevsky». I quan en publicava la traducció era Marcel Arland qui l'hi ressenyava, remarcant l'originalitat i les noves

concepcions temporals i sobre la realitat que comportaven les novel·les de Faulkner. El gener de 1937, altre cop immediatament després de publicar-se la versió americana de la nova novel·la de Faulkner, en aquest cas *Absalom, Absalom!*, Coindreau la ressenyava a *La Nouvelle Revue Française*.

A finals de la dècada de 1930, fou un dels intel·lectuals francesos més respectats i reconeguts internacionalment en els anys següents, Jean-Paul Sartre, qui publicà, també a *La Nouvelle Revue Française*, tres articles sobre Faulkner, concretament sobre *Sartoris* (núm. 293, febrer de 1938; fou la primera crítica literària de Sartre) i *The Sound and the Fury* (núms. 309 i 310, juny i juliol de 1939). A més, acabaren recollits a *Situations, I* (1947), un dels llibres de crítica més influents de l'Europa de postguerra. La ressenya de *Sartoris* servia a Sartre per examinar la tècnica faulkneriana, molt més perfecta, segons ell, a *The Sound and the Fury* i *Light in August*. Comentava la manera com Faulkner ensenya i amaga els fets i les consciències dels personatges, i com aquests mateixos converteixen en històries que actuen en el present els fets del passat. És així com el nord-americà arriba a «la “technique du desordre” de *Le Bruit et la Fureur*, de *Lumière d'août*, ces inextricables mélanges de passé et de présent» (SARTRE 2010: 17). Aquest fou justament l'aspecte que analitzà en el seu article sobre *The Sound and the Fury*, titulat «À propos de *Le Bruit et la Fureur*, la temporalité chez Faulkner». Així mateix, Sartre s'ocupà de Faulkner davant dels estudiants americans de Yale en la conferència que hi va fer el 1946 amb el títol «American Novelists in French Eyes» (SARTRE 2012, p. 412-424). Hi constatava que els novel·listes nord-americans més ben considerats a Amèrica no eren en absolut els que influïren més la pròpia generació a França. Per aquesta, «la publication de 42^e *Parallèle*, de *Lumières d'août*, de *L'Adieu aux armes*, fut une révolution, semblable à celle que la parution d'*Ulysse* de Joyce avait provoquée quinze ans plus tôt». Les noves tècniques objectivistes aportades per aquests escriptors havien influït novel·listes francesos com ell mateix, Camus, des Forêts, Magnane, Simone de Beauvoir o Mouloudji. Havien provocat així un gran canvi entre la novel·la d'anàlisi, realista o psicològica, i la novel·la de presentació del real en tot el seu misteri inexplicable. En canvi, quan Sartre va arribar als Estats Units el 1945, aquells a qui comentava la seva admiració per Faulkner, se'n reien o no n'havien sentit a parlar. El francès documentava així que Faulkner estava gaudint, durant els anys trenta i quaranta, d'un impacte, una influència i un importància majors en la literatura francesa, i europea en general, que en la nord-americana —cosa que començaria a

canviar després que rebés el premi Nobel de literatura l'any 1949 (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 46-48).

Una altra de les coses que explicava Sartre en aquella conferència és que durant l'ocupació nazi de França va quedar prohibida la publicació de literatura nord-americana. Fou per això que el volum en què Coindreau va recollir els seus articles esparsos sobre aquesta qüestió, *Aperçus de littérature américaine*, no aparegué fins el 1946. Era un llibre que certificava la situació d'influència que autors nord-americans com Faulkner tenien a França, major que en el propi país. I ho reblà encara, l'any 1948, la publicació d'un llibre amb el títol prou explícit de *L'Âge du roman américain*. Era un estudi en què Claude-Edmonde Magny examinava la relació entre aquestes noves tècniques aportades per la novel·la nord-americana i el cinema, i llegia l'obra de Dos Passos, Hemingway, Steinbeck i Faulkner. Pel que fa al darrer, es fixava en les mateixes qüestions que n'havien estat destacades des de la primera recepció francesa: la tècnica, l'estil, l'obscuritat i, especialment, seguint l'article de Sartre sobre *The Sound and the Fury*, el tractament del temps. A més, hi afegia una interpretació en clau bíblica de l'obra de Faulkner, una lectura d'aquesta com a univers unitari i una anàlisi dels recursos que emprava per tal que el lector acabí exercint com a autor. El llibre conclouïa que les últimes dècades eren «l'era de la novel·la nord-americana» perquè aquesta havia aportat una nova tècnica adequada als nous temps però, sobretot, i encara més, perquè plantejava la qüestió clau de l'època: la reconstrucció d'una comunitat, d'una ànima i d'una tradició en un país marcat per la manca de continuïtat històrica i d'arrels així com en un món individualista, materialista, dominat pel crim, pel dolor i pel pecat. La resolució d'un dels problemes centrals de la cultura nord-americana era, doncs, igualment valuosíssima per a un context tan diferent com l'europeu.

Fins ben entrat el segle XX, tota la literatura catalana moderna s'havia anat construint amb la mirada posada principalment a França, sobretot París, i a Anglaterra. Però en la dècada de 1930 la qüestió de les relacions entre la literatura europea i la nord-americana començava a cridar poderosament l'atenció de crítics especialitzats en llengua anglesa. És el cas del més remarcable de tots, Marià Manent, que, ressenyant un número especial de *The Hound and Horn* dedicat a Henry James, escrivia: «Newton Arvin, per exemple, observa en les novel·les del darrer període de James un regust de món decadent, una "flaire rànica" que sembla anticipar les evocacions insatisfetes d'autors ben característics d'avui, com Eliot, Hemingway i Faulkner» (MANENT, 1934). I és que en el context d'aquest creixent contacte amb la literatura nord-americana, no és

sorprenent que el nom de Faulkner fos present en la premsa catalana de la dècada. Li havia obert les portes d'Europa la recepció a França, reforçada per les adaptacions cinematogràfiques d'obres seves. De fet, la primera referència al nord-americà en la premsa catalana fou amb motiu de l'adaptació del seu conte «Turn About» en la pel·lícula *Today We Live* (1933), comentada a la revista *Clarisme* —clau per als incís literaris de Mercè Rodoreda.¹ També fou amb motiu de l'adaptació cinematogràfica de *Sanctuary* feta el mateix 1933, amb el títol original de *The Story of Temple Drake*, traduït a l'espanyol com a *Secuestro*, que una nota anònima de *L'Esquella de la Torratxa* mostrava un bon coneixement d'aquella novel·la:

Tant *La Pimpinela Escarlata* com *David Copperfield* són dues novel·les que poden passar a la pantalla.

Ens esparverem quan ens volen donar filmat allò que és impossible filmar-se.

Recordem, com exemple, *Segrestament*, tema emmanllevat a una novel·la de William Faulkner. El seu terror és portat per un vent de lletres. Autor insinuator de les sensacions que passen per una escaleta, William Faulkner balbujeja el que vol dir, empresona amb una mena de baba gomosa que flueix de la seva prosa. Assassins vistos de gairell, histèriques capiculades. Quan això s'imatja en el cinema —l'encís de Faulkner és l'entelament—, produeix una fadiga mascle. És com si esperéssim que sortís de darrera la boira una silueta de gàrgola o d'ondina i us sortissin un elàstic Senyor Esteve o un panxut Guàrdia Civil. [SENSE SIGNAR 1935]

I és que *Sanctuary* havia estat traduïda a l'espanyol per Lino Novás Calvo i publicada un any abans d'aquesta nota, el 1934, per Espasa-Calpe amb pròleg d'Antonio Marichalar. Faulkner havia estat introduït en la cultura espanyola a través d'un article de Novás al núm. 115 de la *Revista de Occidente* (gener 1933), al qual seguí un altre de Marichalar (núm. 124, octubre 1933) que era el pròleg a aquesta traducció (BRAVO, 1985: 13-24). Marichalar la presentava com una novel·la amb un cert grau de realisme, tanmateix deformat: «en el caso de Faulkner, no se puede afirmar que el espejo enfocado ante la vida, por el novelista, sea impasible: lo que refleja es, notoriamente, una visión deformada» (MARICHALAR, 1934: 5). Com veurem, la imatge del mirall i la transgressió del realisme que comporta l'ús especial que en fa Faulkner és una de les constants de la seva obra.

Tot això feia que ja en la primera meitat dels anys trenta, Faulkner fos reconegut en la literatura catalana. Així ho demostra la presentació que en va fer una nota anònima de *Mirador* a partir d'un conegut article de l'italià Emilio Cecchi (1934):

¹ «*Vivamos hoy*, el film que motiva aquest comentari, és perfecte fins a la meitat. Passada aquesta, no sabem si per obra de William Faulkner, el jove autor nord-americà, de l'original que ha servit per a bastir-la, dels adaptadors Edith Fitzgerald i Dwight Taylor, o del mateix afany d'espectacularitat, abans al·ludida, de Hawks, perd el ritme cinematogràfic perfecte que portava, per esdevenir una de les tantes obres americanes standarditzades que serveixen a la pantalla» (CASADEVALL 1933).

William Faulkner és un jove escriptor nordamericà que comença a ésser conegut a Europa.

Al començament de la seva carrera, la seva obra era influïda per la manera impressionista de Sherwood Anderson, amb tendència, a més a més, a la sàtira i a l'exageració caricaturesca, i algun toc que recordava Hemingway. *Sartoris* (1929) és l'obra de Faulkner representativa d'aquest període.

Després, en *The sound and the fury* (1929) i *As I lay dying* (1930), Faulkner ressentí la influència de l'*Ulysse* de Joyce.

Ara els crítics troben que, sobretot en *Sanctuary* (1931) i *Light in August* (1933), Faulkner ha arribat a la maturitat; ha trobat un estil propi seu, un món en el qual la seva imaginació es mou amb desembaràs, una filosofia una mica amarga.

“Amb Faulkner —diu Emilio Cecchi—, tornem a la veritable literatura americana, de Poe, de Melville, de Hawthorne.

”No ens proposa conclusions teòriques. No és un moralista, un reformador, un professor. El que compta és que dona una imatge del món d'un màxim d'intensitat, no afeblida per manca d'art, per la ironia o la hipocresia. Aquesta imatge és tan saturada des del punt de vista humà, que no pot sinó suscitar un elevadíssim sentiment de pietat. Però Faulkner, aquesta pietat, no vol insinuar-la, ni dir-la a grans crits; és una pietat més forta que ell i que la matèria que ell tracta, i que corre amb una mena de tremolor a través del seu estil impassible i aspre”. [SENSE SIGNAR 1934]

Poc després era el mateix J. V. Foix (1935) qui, des de *La Publicitat*, donava notícia de la publicació de *Pylon* amb aquests termes: «Ha sortit una novel·la nova de l'escriptor americà William Faulkner. Es titula *Pylon* i s'hi conta un episodi de la vida d'un aviador i d'un repòrter, amb la mateixa violència i els mateixos procediments originals dels seus llibres anteriors».

És lògic, doncs, que a mitjan anys trenta, Faulkner fos ja integrat en els esquemes de comprensió del gènere novel·lístic que estaven desenvolupant alguns dels crítics més reconeguts del moment. Una crònica apareguda el març de 1936 a *La Publicitat*, ens permet saber que en un curs sobre novel·la moderna que Rafael Tasis impartia a l'Ateneu Polytechnicum destacà, «entre la nova generació» de novel·listes nord-americans, «William Faulkner, que introdueix el clima violent del cinema de gangsters en la novel·la americana» —nova referència, doncs, a *Sanctuary*. Més remarcable, però, fou el cas de Ramon Esquerra. El 20 de març de 1934 ressenyà *Sanctuary* a *El Matí*, article que posteriorment va recollir a *Lectures europees* (1936). Presentava l'autor com «una de les darreres revelacions de la fecunda novel·lística anglo-saxona» i comentava la novel·la seguint l'observació que Malraux havia fet en el pròleg a la traducció francesa:

D'aquest llibre, André Malraux, que ha prologat l'edició francesa, n'ha dit que era “la intrusió de la tragèdia grega en la novel·la policíaca”.

El judici, en un sentit, és exacte. *Sanctuary* s'emparenta amb la tragèdia grega, per l'ambient de terror, de fatalitat que plana constantment sobre la novel·la. Amb la novel·la policíaca, pels seus personatges: *gangsters* i altra gent d'aquest món tèrbol dels fora de la llei.

Amb tot, allò que Esquerra en destaca és «l'estil de l'autor», influït pel cinema, però alhora cru, intents i directe. Dos anys després, amb motiu de l'aparició de *Pylon*, Esquerra (1936a) insistiria en aquesta lectura de Faulkner presentant-lo com «un dels representants més brillants de la novel·la neo-naturalista americana». I seguia:

Com tants altres escriptors ianquis contemporanis, fuig de tot allò que semblava literatura i procura transportar a les seves narracions tota la intensitat de la vida, amb la mateixa brutalitat i incoherència que té en la realitat. Per això les seves novel·les i els seus contes tenen una força extraordinària, que el poder de suggestió que tenen les seves narracions fa més intensa encara. Però és, també, la causa que siguin ben sovint caòtiques.

Aquest fou l'ambient cultural en què es va formar Mercè Rodoreda (REAL, 2005; PORTA, 2007). Faulkner no hi era l'autor més remarcable, però existia amb una certa rellevància en un entorn especialment interessat per la novel·la i el cinema. És més que probable que Rodoreda descobrís Faulkner ja als anys trenta. El resultat de la guerra civil, però, va destruir el sistema literari català que sostenia tot aquest entramat de relacions, referències i culturització. Durant les dècades de 1940 i 1950, es dedicaren immensos esforços a intentar reconstruir-lo (GASSOL, 2011). Dins d'un sistema cultural minat pel franquisme i dominat per la llengua espanyola, Faulkner aniria fent-se, de nou, un nom (BRAVO, 1985; DASCA, 2012). Rodoreda, però, es trobava a l'exili. Amb el bagatge adquirit durant els anys de la República, havia fugit primer a França i després a Suïssa, on va iniciar la construcció de la seva gran obra novel·lística. Allà sabem que va llegir —o continuar llegint— Faulkner. Justament en la cultura que, com hem resseguit, havia estat fent seu l'escriptor nord-americà al llarg dels anys trenta i que en els quaranta i cinquanta el tenia perfectament assimilat com a capital referència moderna. Des de l'exili francòfon, Rodoreda fou, sense cap mena de dubte, una gran lectora del nord-americà. No obstant això, com ja ha quedat apuntat, més que d'una influència directa d'aquell sobre aquesta, cal parlar d'una confluència en certes idees comunes sobre el gènere novel·lístic.

Mercè Rodoreda lectora de William Faulkner

En les entrevistes cada cop més freqüents que es feren a Rodoreda a partir dels anys seixanta, Faulkner hi fou esmentat des de ben aviat i repetidament com una de les seves preferències. Després dels clàssics (sant Agustí, Èsquil, Plató, Shakespeare, Cervantes), esmentava ja «los norteamericanos de la mal llamada “generación perdida”, sobre todo Hemingway y Faulkner». En canvi, «por la novela francesa», afirmava, «no siento especial predilección. A los franceses les considero más moralistas que novelistas» (MOHINO I BALET 2013, p. 85). Amb aquesta preferència, Rodoreda deixava clar que s'identificava amb la línia de la novel·la moderna que no pretenia fer una anàlisi moral, psicològica, social, històrica o intel·lectual del món, sinó oferir-lo sense passar-lo pel sedàs de la interpretació. De manera que fins arribà a situar els nord-americans entre la seva preferència principal: «En una època vaig admirar els russos. De fet, però, m'interessen més els nord-americans: Faulkner, Dos Passos, Miller, McCullers... Steinbeck no tant, se li veu el llautó socialista»; «els nord-americans són els que m'agraden més. Els anglesos i francesos no tenen empenta com aquells» (MOHINO I BALET 2013, p. 134 i 167). Els nord-americans tenien, per a ella, la grapa de la vida, de la representació directa, no intel·lectualitzada, del real. I, d'entre aquests, tenia ben clar els que preferia:

els que m'agraden, no cal dir-ho, són els escriptors nord-americans. Els francesos, tret de Proust, han estat gairebé tots professors intel·lectuals; els anglosaxons, per la seva banda, quasi tots han fet de descarregadors al moll, són més directes, més vitals. De tots ells els qui més m'agraden són Faulkner i Dos Passos. [MOHINO I BALET 2013, p. 146]

En una entrevista fins i tot arriba a esmentar el nom de Faulkner entre els primers dels que la podien haver influït. Afirmava que li agradaven, «de ben joveneta, Dostoievski, Proust. Però aquests estan massa amunt perquè t'influenciïn. Després, Faulkner, Virginia Woolf, Joyce, etc.» (MOHINO I BALET 2013, p. 151). Ara bé, no és menys cert que en altres entrevistes en què parla dels autors preferits i de les influències rebudes o en què se li esmenten els nord-americans explícitament, el nom de Faulkner ni tan sols no hi és esmentat (MOHINO I BALET 2013, p. 198 o 265-266). És una prova més del seu gust per uns autors que, tanmateix, no estudiava o assimilava de manera sistemàtica, sinó que simplement llegia i pels quals s'apassionava.

És molt probable que en aquesta preferència per la novel·la nord-americana hagués influït l'estudi de Claude-Edmonde Magny *L'Âge du roman américain* —que podria estar entre els llibres que l'escriptora ensenyà a Pius Pujades durant l'entrevista que aquest li va fer el 1975, ja que, segons anota Pujades, n'hi havia un de Magny (MOHINO I BALET 2013, p. 111). Altrament, tenim testimonis d'alguns dels llibres de Faulkner que Rodoreda va llegir i que, tanmateix, no es troben entre els que s'han conservat de la biblioteca de l'autora a la Fundació Mercè Rodoreda. De Faulkner se n'hi conserven, en anglès, una edició de *Knight's gambit* i una conjunta de *Sanctuary and Requiem for a Nun* i, en espanyol, una traducció conjunta de *Pylon. Los invictos*. Són, però, molts altres els llibres del nord-americà que cita en les seves cartes o al pròleg a *Mirall trencat* —on copia un fragment de *Sartoris*, fa una referència general als personatges del nord-americà i cita *Light in August*, que segurament va suggerir-li algun fragment d'aquesta novel·la (ARNAU 2000b, p. 42-43). És evident que no podem refiar-nos només del que ha sobreviscut de la seva biblioteca per saber què va llegir i què no.

Les esmentades entrevistes testimonien l'interès de Rodoreda per la novel·la policíaca. Fou constant al llarg de tota la seva vida i la deuria acostar ben aviat a la literatura nord-americana. És molt probable que això, juntament amb la fama europea que anava adquirint Faulkner i la seva aparició en la premsa catalana dels anys trenta, la dugués a llegir la traducció espanyola del 1934 de *Sanctuary*. I potser altres traduccions franceses o originals anglesos del nord-americà, ja que, com recordava anys més tard, durant la República «leíamos mucho y estábamos al tanto de la nueva literatura europea y americana» (MOHINO I BALET 2013, p. 92).

Amb tot, l'empremta de Faulkner i altres nord-americans no es deixa sentir obertament fins a les novel·les de postguerra, quan sí que tenim testimonis d'algunes de les lectures faulknerianes fetes per Rodoreda. En carta a Anna Murià de 5 de juny de 1946, Rodoreda li escrivia: «Ara faig un estudi a fons dels contistes americans. Els que més admiro són Steinbeck, Faulkner, junt amb el meu amor que és K. Mansfield» (RODOREDA 1992, p. 88). És una època de molta lectura especialment influïda per l'entorn francès. Armand Obiols havia explicat en carta a Rafael Tasis de 23-6-1945 (Arxiu Rodoreda) que «l'escriptor que lleigeixo més de gust és Jean-Paul Sartre» i que «Claude Edmonde Magny ha publicat un bon llibre sobre Giraudoux i alguns assaigs remarcables a *Esprit* i *Poesie* 45». Per tant, no seria gens estrany que fos justament a través d'aquests dos grans reivindicadors de Faulkner i de la novel·la nord-americana que tant Obiols com Rodoreda s'hi anessin acostant cada cop més. També sabem per les

seves cartes d'aquests anys que tots dos llegien francès i anglès sense dificultats. Ja el 1953, durant uns dies que la parella van passar separats, aquesta li escrivia: «sopo, i cap al meu lilit falta gent. Vaig agafar *Mosquitoes*. Vaig llegir poc perquè és avorridot» (carta de l'1-7-1953, conservada a l'Arxiu Rodoreda i reproduïda a IBARZ 2008, p. 229-232). Al cap d'uns dies, però, canviava d'opinió i demostrava el coneixement de diverses novel·les de Faulkner: «Vaig llegir *Mosquitoes* que contràriament al que et vaig dir quan tot just l'havia començat, em va agradar molt. Evidentment, no és el Faulkner de més tard, però ja és Faulkner en la traça d'insinuar, d'escamotejar, de prendre i deixar la vida de la gent. Té una memòria privilegiada i cap personatge no se li desvia i tots fan el que *forçosament* han de fer. És una novel·la remarcable» (6-7-1953, Arxiu Rodoreda). I uns anys més endavant, Obiols anotà en una agenda personal (Arxiu Rodoreda) que el 8-4-1959 va llegir *Sanctuary*. De fet, el novel·lista nord-americà fou una referència compartida i admirada entre la parella durant l'epistolari dels primers anys seixanta. El 13-1-1960 Obiols escrivia a Rodoreda, segurament en relació a la primera versió de *Jardí vora el mar*: «Tinc ja moltes ganes de llegir la novel·la. No facis cas del que et diuen. Sobre la propietat de l'estil en què parlen els personatges (és evident que cap idiota pensa com l'idiota del *Soroll i la fúria*, però per a fer aquesta observació seriosament és necessari ser més idiota que no pas ell)» (OBIOLS 2010, p. 127). Poc després, li enviava «un paquet de llibres» del qual remarcava que «n'hi ha un de Faulkner, de contes, de la bona època» (OBIOLS 2010, p. 140). I en comentar-li diversos capítols del que seria *La plaça del Diamant*, Faulkner torna a ser, de nou, punt de referència: «Tot i que no t'hi assembles gens, fas pensar, per la força terrible d'aquestes pàgines, en Faulkner, en els millors moments: començament de *Llum d'agost*, etc. Et felicito» (11-9-1960; OBIOLS 2010, p. 140). En canvi, quan recomana a Rodoreda la lectura de *Bearn*, ho fa advertint-li: «No hi perdis, però, massa hores. Et seran infinitament més útils 6 pàgines de Faulkner —o de qui sigui» (4-6-1962; OBIOLS 2010, p. 334). I és que el nord-americà era la representació de la qualitat absoluta, el pol oposat a la manca de literatura: «El fet que a Barcelona s'escrigui ara bastant i no massa bé t'hauria de produir més aviat satisfacció. El que no convé és que no escrigui ningú o que tothom escrigui com Faulkner» (26-7-1962; OBIOLS 2010, p. 346). Per això els mals novel·listes són sempre lluny del millor Faulkner: «Jo trobo que el llibre de la Capmany és dolent: una malíssima imitació d'Eric Ambler (del qual la separa tanta distància com de Faulkner, quan fa novel·les “serioses”)» (5-11-1962; OBIOLS 2010, p. 359).

És lògic, doncs, que en la seva correspondència amb Joan Sales, Rodoreda esmenti Faulkner també com un referent consolidat. Quan comenta la ressenya que ha fet Villalonga de *La plaça del Diamant* per tal de retallar-ne algun fragment que promogui la novel·la entre editorials estrangeres, afirma: «Discutir si es parla de salons o de cases pobres també no té cap interès pels de fora. Després de Faulkner i Hemingway i de tot el corrent de la literatura moderna és infantil fixar-s'hi» (novembre de 1962; RODOREDA i SALES 2008, p. 151). Així mateix, Rodoreda comentava la feina que havia fet Coindreau com a introductor de narrativa nord-americana i espanyola a França i no cal dir per quina de les dues tradicions es decantava: «Hi ha un senyor que es diu Coindreau —traductor de Faulkner— que quan se li va acabar la mina americana va descobrir la mina espanyola per poder tenir feina en havent sopat. Però una mina és d'or i l'altra mina és de carbó» (13-6-1963; RODOREDA i SALES 2008, p. 174-175).

Un altre testimoni de les lectures rodoresianes ens l'ofereixen un conjunt de fulls conservats a l'Arxiu Rodoreda en què l'autora copiava frases que cal suposar que l'havien impactat especialment. N'hi ha, en anglès, de Shakespeare, de Wordsworth, de F. Scott Fitzgerald, de Woolf o de Hemingway. I, és clar, també s'hi conserva un full amb diverses citacions faulknerianes:

Then at that word he became aware of his heart, as though all profound terror had merely waited until he should prompt himself. He could feel the hard black wind too as he blinked after the floundering light until it passed through the hedge and vanished; he blinked steadily in the black wind, he could not stop it. My lachrymae are not functioning, he thought, hearing his roaring and labouring heart. As though it were pumping sand, not blood, not liquid, he thought. Trying to pump it. It's just this wind I think I can't breathe in, it's not that I really can't breathe, find something somewhere to breathe because apparently the heart can stand anything, anything, anything.

Yes. It's love. They say love dies between two people. That's wrong. It doesn't die. It just leaves you, goes away, if you are not good enough, worthy enough. It doesn't die: you're the one that die. It's like the ocean: if you are not good, if you begin to make a bad smell in it, it just spews you up somewhere to die.

Sanctuary
that conspiracy between female flesh and female season.
hammock —? Shrimf [???

Són tres fragments separats per tres ratlles. Els dos primers corresponen, respectivament, al penúltim i al cinquè capítols de *The Wild Palms* (FAULKNER 1990, p. 685 i 551). El tercer pertany al segon capítol de *Sanctuary*, en què Horace Benbow explica: «From my window I could see the grape arbor, and in the winter I could see the hammock too. But in the winter it was just the hammock. That's why we know nature is a she; because of that conspiracy between female flesh and female season» (FAULKNER

1985, p. 188). És obvi, doncs, que Rodoreda es va sentir atreta per la frase, però dubtava sobre el significat de la paraula «hammock».

No n'hi ha cap dubte, doncs: Rodoreda va admirar i va llegir atentament i en la seva llengua original William Faulkner. El va convertir en un dels seus principals referents. No obstant això, la seva obra narrativa no s'explica com una derivació de la del nord-americà i fins i tot pot resultar difícil trobar-hi influències directes d'aquest, malgrat que n'hi ha. Fou, més clarament, una de les lectures que va permetre a Rodoreda situar-se en la narrativa contemporània i desenvolupar una novel·lística moderna adequada a la situació històrica i cultural del seu temps. Faulkner i Rodoreda, cadascun en el seu moment, són dos dels novel·listes moderns que ens ofereixen millor un cultiu del gènere alhora continuador de la tradició que l'ha configurat i renovador d'aquesta per tal d'adequar-lo a l'actualitat. En fer aquesta operació coincideixen en la manera de plantejar diversos aspectes de la novel·la —que en alguns casos poden arribar a Rodoreda a través de la lectura de Faulkner i de la seva recepció a Europa. Obtenen resultats formalment força diferents, en part com a conseqüència de les diferents geografies i moments històrics que els condicionaren, però com a conseqüència d'idees comunes sobre el sentit, la funció i l'estat de la novel·la en el món modern.

La novel·la i la representació del real

La novel·la realista i naturalista es proposà la representació del real en tota la seva complexitat com a via d'anàlisi i coneixement de la societat i dels individus. Aquests hi eren «estudiats» a partir del plantejament de casos que servien al novel·lista de la mateixa manera que els exemplars presos de la natura podien servir al científic en el seu coneixement d'aquesta. En entrar en crisi la filosofia positivista que fonamentava tals concepcions realistes i naturalistes de la novel·la, hi entrà també el gènere mateix. Aquest havia quedat identificat amb la funció de representació i coneixement del real objectiu que havia adquirit al llarg del segle XIX. De manera que el qüestionament de l'existència d'un real extern fora de les percepcions subjectives dels individus, que prengué una força immensa a finals de segle, comportà també un qüestionament del gènere novel·lístic. Fou el període conegut com de crisi de la novel·la (CASTELLANOS, 1986). Al llarg dels anys finals del segle XIX i de les dues primeres dècades del XX es replantejà el gènere des de perspectives molt diverses. Algunes de les respostes més remarcables a aquesta problemàtica europea foren la novel·la decadentista francesa i la novel·la modernista catalana (CASTELLANOS, 1995, 2001). El gènere novel·lístic es girà del retrat exterior a l'exploració de l'interior desconegut; de la diafanitat de la ciència a la terbolesa de l'ocultisme. Això donà peu a la novel·la psicològica i obrí les portes a dues de les més grans novel·les modernes que trobaren noves maneres d'explorar i representar el real complex. Es tracta, òbviament, d'*À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust, i d'*Ulysses* (1918-1922), de James Joyce. Totes dues sorgiren en l'època de crisi de la novel·la i amb clars lligams amb el gir decadentista. És per això que Proust ha estat sovint considerat un hereu dels decadentistes francesos i que *Ulysses* ha estat considerada alhora novel·la i antinovel·la que qüestiona el gènere en plena crisi d'aquest. Des de mirades i estils radicalment diferents, ambdues obres partien d'una subjectivització relativista del real que, tanmateix, n'articulava una representació interpersonal. En el cas de Joyce, a més, la manera com emprà el monòleg interior i el flux de consciència marcà per sempre més l'ús d'aquestes tècniques.

Són fora de dubte la influència que tant el decadentisme com Proust i la solució joyceana van exercir sobre algunes de les primeres novel·les de Faulkner. *The Sound and the Fury* havia de titular-se inicialment «Twilight» (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 185)

i retrata la decadència d'una família del sud, un dels membres de la qual, Quentin, es presenta com un esteta que rebutja la vida mundana: vol preservar per damunt de tot la virginitat de la seva germana, recorre a la idea d'incest i troba un plaer morbós a recrear la imaginació de la pròpia mort. Ell, explica l'apèndix, «loved death above all», «loved only death, loved and lived in a deliberate and almost perverted anticipation of death as a lover loves and deliberately refrains from the waiting willing friendly tender incredible body of his beloved» (FAULKNER 2006, p. 1132). És l'heroi malaltís del decadentisme presentat en un ambient de decadència econòmica, moral i social. Cosa que fa encara més explícita la seva reaparició a *Absalom, Absalom!* (MILLGATE 2004, vol. 2, p. 12-13). D'altra banda, *The Sound and the Fury* i *As I Lay Dying* es desenvolupen oferint els monòlegs interiors de diversos personatges fins al punt de construir el gènere novel·lístic a partir de l'herència, sembla que difícilment indirecta, de Joyce, i fent un pas més enllà d'on ell havia deixat el gènere (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 20-21 i 197).

De fet, Faulkner partí conscientment de la crisi de la novel·la realista i en va donar evidències molt explícites. En les seves novel·les els fets objectius no existeixen. Ni tan sols els fets externs. Tot el que hi succeeix, tot el que hi apareix, només té presència de manera relativa i parcial, és a dir, en tant que percebut en la consciència dels personatges, vist per aquests o relatat per un narrador que no és mai omniscient. No hi ha un real autònom que pugui ser sotmès a anàlisi i conegut, sinó un xoc de realitats parcials, individuals, relatives, que construeixen això que anomenem «realitat». I Faulkner, a més, no ens les ofereix interpretades ni analitzades. Senzillament, ens les presenta en tot el que tenen de relatiu. Això fa que les seves novel·les, aparentment tan pròximes a unes realitats humanes, socials, geogràfiques i històriques determinades acabin produint una gran sensació d'estranyesa i d'irrealitat. I és que, de fet, no hi ha res més irreal que la visió exacta d'allò que ens envolta, que presentar-ho tal com es produeix: des de la visió parcial i relativa, mancada de coneixement, d'anàlisi o d'interpretació racional compartible i, en tot cas, sotmès a la transformació en història que en poden fer diverses persones en la seva consciència. Així, fins i tot quan Faulkner emprava un narrador extradiegètic i heterodiegètic, aquest no adquireix mai pretensions d'objectivitat, de neutralitat o de totalitat —com succeeix de maner molt òbvia a *Sanctuary*. Som al pol oposat de la novel·la realista i naturalista.

Una de les definicions que aquella havia erigit com a representació de la pròpia funció fou la famosa imatge stendhaliana del mirall: «Un roman est un miroir qui se

promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la frange des bourières de la route», va escriure a *Le rouge et le noir* (TAYADELLA I OLLER 1986, p. 507). Hi ha, doncs, una realitat externa que la novel·la pot reflectir fidelment per tal d'arribar a veure-la i conèixer-la ben bé. En canvi, no és una casualitat que en les novel·les de Faulkner apareguin constantment miralls dissociats de la imatge que reflecteixen o bé trencats. És el cas de *The Sound and the Fury*. L'ús del mirall i d'anàlegs seus, emprats en molts sentits i de maneres diverses, recorre tota la novel·la (THOMPSON, 1973). En un fragment del monòleg inicial de Benjy, aquest explica que entra a l'habitació de la seva mare. Allà, «there was a fire. It was rising and falling on the walls. There was another fire in the mirror» (FAULKNER 2006, p. 924). La mirada estranyadora que Benjy té del seu entorn desafía les convencions racionals i realistes, ja que liquida l'associació entre mirall i reflex. Per a Benjy, el foc material no apareix reflectit al mirall, sinó que hi ha el foc que es mou a les parets —probablement el joc de llums i ombres creat pel foc físic— i un altre foc dins del mirall. Són dos focs diferents. Així, quan es mou i canvia la seva perspectiva respecte del mirall, no és que aquest deixi de reflectir, des del nou angle, el foc, sinó que «The fire went out of the mirror» (FAULKNER 2006, p. 924). El mirall és una porta a un espai real en el qual succeeixen coses com en l'entorn físic: «Caddy and Jason were fighting in the mirror. [...] Father put me down and went into the mirror and fought too. [...] They were all out of the mirror. Only the fire was in it. Like the fire was in a door» (FAULKNER 2006, p. 926-927). Els miralls no reflecteixen la realitat, sinó que en són una de nova. De la mateixa manera, la novel·la no pot ser mai un reflex del camí, sinó que és una realitat diferent, pròpia, autònoma, relativa i fragmentària.

Ara bé, no és menys cert que Benjy troba la calma en mirar el mirall. Aquest és una realitat autònoma, però emmarcada, llisa i fragmentària. A més, Benjy s'adona que manté relació amb el propi entorn. Quan treuen el mirall de la paret, en canvi, desapareix la tranquil·litat: «Ben went to the dark place on the wall where the mirror used to be, rubbing his hands on it and slobbering and moaning» (FAULKNER, 2006: 1073). En efecte, el mirall, com la novel·la, ofereix un reflex del món o és una porta cap a una nova realitat emmarcada. En qualsevol cas, és font d'ordre i de tranquil·litat en un entorn conflictiu i dispers. Sense mirall, sense novel·la realista, el real perd una font d'ordre i de sentit. L'objectiu de Faulkner és liquidar-la per construir un nou model novel·líctic capaç de relacionar-se més fidelment amb el món modern.

Per això una altra de les maneres com el mirall apareix en la novel·la és trencat.

Succeeix quan Quentin recorda:

Sometimes I could put myself to sleep saying that over and over until after the honeysuckle got all mixed up in it the whole thing came to symbolise night and unrest I seemed to be lying neither asleep nor awake looking down a long corridor of gray half-light where all stable things had become shadowy paradoxical all I had done shadows all I had felt suffered taking visible form antic and perverse mocking without relevance inherent themselves with the denial of the significance they should have affirmed thinking I was I was not who was not was not who.

I could smell the curves of the river beyond the dusk and I saw the last light supine and tranquil upon tideflats like pieces of broken mirror, then beyond them lights began in the pale clear air, trembling a little like butterflies hovering a long way off. Benjamin the child of. How he used to sit before that mirror. Refuge unfailing in which conflict tempered silenced reconciled. [FAULKNER 2006, p. 1007-1008]

Quentin relata el funcionament de la pròpia consciència tal com queda reflectida en la novel·la. La possibilitat d'un món clar i estable ha desaparegut. Quentin percep i reflecteix un món desordenat en què realitats contradictòries queden barrejades sense solució de continuïtat ni divisió possible. Ell no està ben bé despert ni adormit; no hi ha llum clara ni fosca, sinó una mitja llum grisosa (recordeu que «Twilight» havia de ser, en el primer projecte, el títol de la novel·la). De manera que les coses esdevenen paradoxals i ombrívols. Tota la vida de Quentin no se li apareix com un seguit d'imatges diàfanes, de reflexos clars en un mirall, d'episodis carregats de significació, sinó com un seguit d'ombres, sense rellevància i mancades de sentit. Fins al punt de provocar-li una forta crisi d'identitat. De fet, tant Benjy com Quentin, en els seus respectius monòlegs, estan constantment fent referència a les ombres de les persones i de les coses més que no pas a les persones i a les coses mateixes. La novel·la no és feta de reflexos en un mirall, sinó d'ombres fosques i poc definides. Per això, en el segon paràgraf de la citació Quentin ja no percep una llum reflectida en el mirall llis i pla de l'aigua, sinó esberlada en els diferents plans del moviment d'aquesta. Tan diferent del mirall en què Benjy podia refugiar-se de la realitat conflictiva, sorollosa, caòtica. Un refugi que, de fet, als personatges de la novel·la postrealista els està negat per sempre més. Res no hi és ja diàfan, comprensible i definit. La novel·la s'aproxima a la condició de la vida i la representa adoptant-ne l'aparença caòtica d'ombra caminant, d'història sorollosa i furiosa sense sentit, tal com la defineix la citació de *Macbeth* que dona títol a *The Sound and the Fury*: «Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» (SHAKESPEARE 1988, p. 998).

The Sound and the Fury, doncs, no es construeix com un mirall que es passeja al llarg del camí, sinó com un mirall trencat els fragments del qual contenen diferents realitats autònomes i plenes d'ombres en conflicte no reconciliat. Cada monòleg de cada personatge és construït amb fragments dispersos que no s'ordenen cronològicament, sinó a partir de la lliure associació individual. Alhora, cadascun d'aquests monòlegs dona una versió pròpia, personal i autònoma d'uns successos compartits però viscuts de manera radicalment diferent per cada personatge. Cada acció, cada persona coneguda, cada objecte, cada espai, deixa reflexos diferents en la consciència de cada membre de la família. La tranquil·litat d'un reflex temperat, harmònic i coherent de la realitat conflictiva desapareix.

Després de *The Sound and the Fury*, Faulkner va construir *As I Lay Dying* sobre el model que aquella deixava establert com un autèntic *tour de force* per dur-lo encara més enllà. El viatge d'una caravana familiar per enterrar la difunta mare es converteix en una autèntica odissea narrada mitjançant el monòleg interior de cadascun dels personatges que la conformen —i, encara, d'alguns més. La novel·la s'obre amb una descripció precisa i cartesiana de l'espai, però mica en mica s'endinsa en una multiplicitat de consciències que converteixen aquesta objectivitat aparent en un món relatiu que acaba qüestionant tota mena de certeses i fronteres. Els personatges posen en dubte de manera directa i en diverses ocasions la idea d'identitat i de la pròpia existència —«I dont know what I am. I dont know if I am or not», pensa, per exemple, Darl (FAULKNER 1985, p. 52). Perceben un real diferent que arriba a oferir-se, en la mirada infantil de Vardaman, de manera disgregada, inconnexa, sense la visió unificada que la raó, l'aprenentatge i l'hàbit donen al món: «It is as though the dark were resolvig him out of his integrity, into an unrelated scattering of components —snuffings and stampings; smells of cooling flesh and ammoniac hair; an illusion of a co-ordinated whole of splotched hide and strong bones within which, detached and secret and familiar, an *is* differnt from my *is*» (FAULKNER 1985, p. 38). L'altre és diferent del propi ésser, cada individu ofereix el reflex del món en una consciència diferent i específica que és un fragment del gran mirall trencat que és la realitat humana compartida. Mirades molt diverses i sempre subjectives fins a l'estranyament componen una representació del real complex, divers, relatiu, inconnex. No en donen un reflex fidel com en un mirall, sinó la imatge en un mirall trencat, des de la clara consciència que «folks are different» (FAULKNER 1985, p. 16), que «I am I and you are you» (FAULKNER 1985, p. 35) i no hi ha entitats existents fora de cadascun d'aquests «*is*», «*am*» i «*are*»;

fora de la consciència humana, ella mateixa, al seu torn, una interrelació variable de fragments dispersos.

Aquesta concepció de la novel·la sorgida d'una concepció molt concreta del real és la que fa que la imatge del mirall trencat aparegui de manera recurrent en les novel·les de Faulkner. L'hem trobada a *The Sound and the Fury*. Per la seva banda, *Sanctuary* és una novel·la plena de miralls. Al fons d'aquest plantejament novel·lístic rau el qüestionament de la idea de veritat. En tant que la realitat és una suma de reflexos diversos, inconnexos i contraposats del real, la veritat és una entelèquia. No existeix com a entitat per si mateixa. Allò que realment existeix són diverses veritats o mentides que lluiten per imposar-se sobre les dels altres. Per això la defensa de la justícia i la veritat que intenta Benbow a *Sanctuary* està predestinada a fracassar. Ell creu en uns fets objectius que van succeir i cal demostrar per tal de fer justícia, però allò que acaba imposant-se són unes certes interpretacions d'aquells fets que els falsegen però esdevenen més veritables que qualsevol altra versió. Altre cop, doncs, la novel·la es construeix com un mirall trencat. Els fets que van succeir mai són narrats directament, sinó que s'elideixen i es recuperen a partir de les deduccions, narracions, interpretacions i manipulacions posteriors que se'n fan, com fragments d'un mirall trencat. De fet, com si es tractés d'una advertència, la novel·la s'obre amb aquesta imatge extreta de la que hem trobat a *The Sound and the Fury*: Benbow «leaned his face to the broken myriad reflection of his own drinking. When he rose up he saw among them the shattered reflection of Popeye's straw hat» (FAULKNER 1985, p. 181). La imatge es repeteix poc després. Quan Gowan abandona la vella mansió, «he knelt there, bathing his face in the cold water and trying to examine his reflection in the broken surface» (FAULKNER 1985, p. 238). Aquesta esdevé una constant de la novel·la: els personatges apareixen reflectits en diversos miralls. Temple té una necessitat constant de mirar-se al mirall com per intentar veure el que li està succeint (FAULKNER 1985, p. 274, 281, 337 o 340). I, de fet, la novel·la acaba justament amb una d'aquestes mirades en què es fa palesa la gran diferència entre la Temple d'ara i la del principi de la novel·la: si aquella era una noia jove, inconscient, coqueta i amb ganes de divertir-se, ara el mirall reflecteix «a face in miniature sullen and discontented and sad» (FAULKNER 1985, p. 398). De manera que cada mirall ha reflectit un fragment divers d'una identitat múltiple i variable —com ho és la de Popeye quan es presenta el seu rostre «like a mask carved into two simultaneous expressions» (FAULKNER 1985, p. 182). Perquè un reflex en un mirall és un instant de temps detingut que no pot donar compte del real complex. És en aquest

sentit que pot llegir-se com una nova crítica a la novel·la realista la presència d'aquest mirall en una habitació de mobles i decoració antiquats: «The whole room had an air of musty stodginess, decorum; in the wavy mirror of a cheap varnished dresser, as in a stagnant pool, there seemed to linger spent ghosts of voluptuous gestures and dead lusts» (FAULKNER 1985, p. 286). El reflex en un mirall és sempre una deformació i una detenció temporal, per tant, una falsa realitat. Per això cal trencar el mirall.

Light in August també es construeix com un mirall trencat. L'acció de la novel·la no és directament explicada per un narrador omniscient, sinó que es va presentant a partir dels reflexos que ha deixat en diversos personatges i en la xerrameca dels habitants de Jefferson: allò que diuen les males llengües del poble, la impressió que un personatge fa en els companys de feina, el que Byron explica a Hightower, la història que Brown inventa davant del jutge, el naixement de Joe explicat pels seus avis... No és, doncs, una casualitat que hi torni a aparèixer la imatge del mirall trencat. En la cabana on viu Joe Christmas hi ha un fragment de mirall trencat que primer el reflecteix a ell, un personatge que no és capaç de trobar la pròpia identitat i que la novel·la construeix, com veurem més avall, de manera polièdrica. A la seva cabana, «Nailed to the wall was a shard of mirror. In the fragment he watched his dim face as he knotted the tie» (FAULKNER 1985, p. 479). Més endavant és Lena Grove, la mare d'un nen que corre el perill de quedar-se sense identitat de manera molt semblant a Christmas, la que es mira en aquest «shard of broken mirror» (FAULKNER 1985, p. 702).

Absalom, Absalom! suposa un pas més enllà en aquest camí. Ofereix la reconstrucció de la vida de Thomas Sutpen com a emblema de la història del sud dels Estats Units al segle XIX. Però aquesta no es fa com un mirall que es passeja al llarg del camí, sinó com un mirall trencat. Rosa Coldfield i Mr. Compson expliquen a Quentin qui va ser Sutpen i aquest ho reexplica a Shreve que en reconstrueix la història a partir de les pròpies deduccions. Al final, cadascun d'aquests personatges ha donat més el propi reflex en la història de Sutpen, que no pas una versió fidedigna de la vida d'aquell (LIND 1973, p. 275-280). A més, Rosa i Mr. Compson expliquen a Quentin allò que saben basant-se sovint en relats escoltats a terceres persones, i, com que només saben algunes parts de la història, inventen el que desconeixen. És per tot això que la narració apareix constantment falcada amb expressions com «as Miss Coldfield told Quentin» (FAULKNER 1990, p. 29), «as General Compson told his son, Quentin's father» (FAULKNER 1990, p. 29), «so the town learned later» (FAULKNER 1990, p. 33), «and I heard» (FAULKNER 1990, p. 38), «I can imagine» (FAULKNER 1990, p. 75, 86, 89, 90, 92

o 100), «nobody knows» (FAULKNER 1990, p. 222), etc. Es construeix així una trama de reflexos diversos i relatius de la vida de Sutpen i la història del Sud que, en unificar-se, en donen una imatge feta de mentides, mitges veritats, falses explicacions, identitats diverses, coses imaginades i successos increïbles que no encaixen del tot. El mateix Compson se'n mostra conscient:

It's just incredible. It just does not explain. Or perhaps that's it: they don't explain and we are not supposed to know. We have a few old mouth-to-mouth tales; we exhume from old trunks and boxes and drawers letters without salutation or signature, in which men and women who once lived and breathed are now merely initials or nicknames out of some now incomprehensible affection which sound to us like Sanskrit or Chocktaw [...]. Yes, Judith, Bon, Henry, Sutpen: all of them. They are there, yet something is missing; they are like a chemical formula exhumed along with the letters from that forgotten chest, carefully, the paper old and faded and falling to pieces, the writing faded, almost indecipherable, yet meaningful, familiar in shape and sense, the name and presence of volatile and sentient forces; you bring them together in the proportions called for, but nothing happens. [FAULKNER, 1990: 83]

Tenim tots aquests fragments de reflexos del real passat i intentem recompondre'ls en forma de mirall que en doni una imatge més o menys fidel.

És per això que Charles Etienne, igual que Joe Christmas, Lena Grove o Horace Benbow, es mira no pas en un mirall, sinó en un «shard of broken mirror» (FAULKNER 1990, p. 165). El seu reflex, la seva imatge, la seva identitat, configura només un fragment de la novel·la.

Absalom, Absalom!, doncs, es presenta explícitament com un «broken mirror» les peces del qual, a més, no acaben d'encaixar per formar una veritat. La novel·la no acaba oferint una versió fidedigna d'uns fets succeïts i, encara menys, de les motivacions d'aquests fets, sinó moltes versions algunes de les quals són contradictòries entre si. La veritat i el real s'esfumen davant la literatura a la qual donen peu.

Que aquest és el mateix sentit que té el títol de *Mirall trencat* ho explicà la mateixa Rodoreda en una de les entrevistes que li feren mentre l'estava escrivint: «en toda la obra no sale ningún espejo roto, es más bien la novela que está hecha a retazos y hasta el final no se compone como si se tratara de los trozos de un espejo» (MOHINO I BALET 2013, p. 67). En efecte, la novel·la està construïda per una veu narrativa extradiegètica i heterodiegètica que en cada capítol focalitza un personatge diferent, un fragment d'una història que cal anar recomponent com un mirall trencat. Només llavors s'obté el reflex, i encara incomplet, de la realitat d'una època no pas com a real existent en si, sinó com a relació intersubjectiva de percepcions diverses. D'aquesta manera, la novel·la es presenta fidel al realisme, alhora que transgredint-lo a consciència. És un

mirall que es passeja al llarg del camí però que es trenca (ARNAU 2000b, p. 27-45 i 125-138). De fet, la novel·la s'obre amb la famosa citació de Stendhal atribuïda a Saint-Réal —«Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin» (RODOREDA 2008a, p. 695). I acaba amb la imatge d'un mirall trencat, emprada també, com hem vist, per Faulkner. Armanda trenca un mirall i això permet accedir al món de més enllà del realisme, a la realitat del somni, la percepció subjectiva i la imaginació (CAMPILLO i GUSTÀ 1985, p. 7). És la mateixa Rodoreda la que, en el pròleg al llibre, explica aquest sentit de la imatge del títol (RODOREDA 2008a, p. 707-708). Hi deixa claríssim el rebuig al realisme. La novel·la no pot limitar-se a representar el real aparent, sinó que reflecteix el real fragmentari, complex i relatiu, inclòs tot allò que no té una aparença visible —tot allò que és màgic, l'ànima, el cel, el somni, la identitat canviant... Per això l'autor deixa de ser l'autor-déu que caracteritza bona part de la novel·la realista: «Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. [...] És a dir, el personatge d'una novel·la pot saber què veu i què li passa, l'autor no. D'aquesta manera el lector sent una veritat o, si es vol, més veritat» (RODOREDA, 2008a: 701-702). Heus ací el sentit que té per a Rodoreda l'aportació de la novel·la nord-americana, distanciada, objectivista, enfront de la francesa i la russa, detallades, analítiques.

A mesura que avança el segle XX, doncs, en gran part de la novel·la moderna deixa d'existir un narrador omniscient que vehicula una visió completa i unificada del real com si aquest pogués tenir una existència externa objectiva. Tal narrador és substituït per les visions relatives dels personatges, de la mateixa manera que el mirall que es passeja al llarg del camí és substituït per un mirall trencat que reflecteix diversos aspectes contradictoris del real, inclòs el fons fosc i invisible del somni que hi ha rere el mirall. Així és el mirall trencat del final de la novel·la d'aquest títol (RODOREDA 2008a, p. 955).

Com *Sanctuary* o *The Sound and the Fury*, *Mirall trencat* és una novel·la plena de miralls que reflecteixen l'aspecte físic canviant dels personatges, però també les seves pors, els seus secrets i els seus sentiments. Teresa, en mirar-se «al mirall amb l'agulla de brillants al pit» (RODOREDA 2008a, p. 742) veu la vergonya d'haver tramat un engany al seu marit amb aquella joia. Ella o Sofia es miren als vidres i als miralls per saber com les veuen els altres a mesura que el temps va canviant els seus cossos (RODOREDA 2008a, p. 754 i 872). Armanda es mira al mirall la piga sota l'ull que li ha assenyalat Eladi per prendre consciència de com la veu ell físicament (RODOREDA

2008a, p. 778) i s'hi mira en altres ocasions per assegurar-se de com és i com la veuen els altres (RODOREDA 2008a, p. 780).

Bàrbara (CAMPILLO i GUSTÀ 1985, p. 33-34), en canvi, no pot suportar la presència del mirall en la seva cita amorosa amb Salvador Valldaura i el cobreix. Li recorda una de les seves pors infantils, quan «somiava que una veu li deia baixet: “Bàrbara!”. I que entrava dins d'un mirall amb el marc daurat com aquell i no podia sortir-ne mai més» (RODOREDA 2008a, p. 739). És un mirall com els que després omplen la casa Valldaura, «voltats de marc daurat» (RODOREDA 2008a, p. 834). I que Armanda no vol veure de nit: «Si passava per davant d'un mirall girava el cap per no veure's. “A dintre del mirall hi ha el dimoni; no et miris mai en un mirall a la nit”, li deia la seva mare» (RODOREDA 2008a, p. 954). El mirall representa la frontera, separa aquesta banda —la realitat— i l'altra banda —el més enllà. Poc després de la cita amb Salvador, Bàrbara creuarà aquesta frontera: es llença al mirall que és l'aigua del canal i queda presa per sempre més a l'altra banda, a la mort. És el mateix que li passarà anys més tard al fill de Salvador, Jaume, en morir ofegat al llac de la mansió Valldaura. O a Maria que, just abans de suïcidar-se, s'insinua que traspasarà a l'altra banda del mirall, que hi esdevindrà una mena d'àngel a dins: «El vent li arremolinà la camisa de dormir cap a un costat: una ala blanca dins del mirall. [...] Una mà invisible a l'altra banda del mirall se li havia endut la camisa com si se la hi hagués enduta el vent» (RODOREDA 2008a, p. 899) i, tot seguit, se la hi endurà a ella. El mateix passarà amb el Pere Ardèvol de *Quanta, quanta guerra...*: des d'uns dies abans de morir, viu obsessionat a mirar-se el mirall com si hi veiés allò que hi ha a l'altra banda, a l'espai en què traspassa en morir —i acaba trencant el mirall i, doncs, com a *Mirall trencat*, obrint la porta al somni que hi ha al darrera (RODOREDA 2008a, p. 1069-1088). D'aquesta manera, els morts passen a formar part d'un altre ordre d'existència: no el de les persones vives, reals, físiques, sinó el dels records, els desitjos, els esperits, els somnis. També Teresa Valldaura es veu a l'altra banda del mirall, i d'un mirall d'aigua, quan somia: «Es trobà amb un mirall d'aigua al davant amb la seva cara a dins tota blava» (RODOREDA 2008a, p. 925). Per això Salvador continua veient Bàrbara en espais i formes que construeixen aquesta altra banda, que transcendeixen la percepció realista del món, com són el quadre de Bronzino (RODOREDA 2008a, p. 739) o el parc de la torre en què se li apareix com un esperit (RODOREDA 2008a, p. 910). Per la seva banda, la mansió dels Valldaura «semblava un mirall» (RODOREDA 2008a, p. 752) perquè reflecteix la manera de ser dels seus amos i atreu, empresona i destrueix la majoria dels que hi habiten tal com fa el

mirall amb Bàrbara, Jaume o Maria. És una mansió-mirall que al seu fons amaga l'altra banda, el món del somni, els fantasmes i la fantasia. Així, acaba trencada, enderrocada, com el mirall que hi passeja Armanda i com la mateixa novel·la.

També *Jardí vora el mar* conté una reflexió prou explícita sobre les relacions entre l'art i el real. De fet, és molt significatiu que comenci precisament plantejant la impossibilitat del primer per representar amb fidelitat el segon. El narrador introdueix la història a través del personatge de Feliu, un pintor de marines que havia pintat el mar «de totes les maneres: tranquil, boig, amb les onades altes, amb les onades baixes. Verd, de color de por. I gris, de color de núvol» (RODOREDA 2008a, p. 509). I deia al narrador que «quan hauria pintat el mar de totes les maneres que el mar es pot posar» el pintaria a ell (RODOREDA 2008a, p. 509-510). Això, evidentment, no acaba passant mai. Perquè el mar, el real, és tan complex i sempre canviant, que no es pot arribar a pintar mai de totes les maneres. No hi ha la possibilitat de donar-ne una representació completa i fidel. El començament de la novel·la ja ho planteja i el final hi torna. Aquest cop és un fotogràf qui retrata el mar «amb les bombolles de la bromera a dalt de les ones, i totes les coses que trobava per la sorra» (RODOREDA 2008a, p. 679). El narrador se'l mira escèpticament: «malaguanyades les hores que hi perdia» (RODOREDA 2008a, p. 679). Perquè, en efecte, ara en té experiència, el real objectiu no pot representar-se mai de manera completa i veraç, ni tan sols existeix. Per això la novel·la es construeix, altre cop, no com un mirall fidel a una imatge completa del real, sinó com petits retalls temporals, petits records, que configuren una representació fragmentària dels fets. El narrador mostra plena consciència que li serà impossible reflectir el real canviant com li és impossible a Feliu pintar el mar en tots els seus estats i Humbert perd el temps fotografiant-lo.

Per als homes, doncs, l'única existència possible del real és un cúmulo de realitats individuals, fragments d'un mirall trencat ja per sempre incomplet. Això fa que, per tal de representar-lo, esdevingui clau la noció d'identitat. De cada identitat individual en sorgeix una realitat que entra en relació amb les dels altres en un tram de relacions complexes que prenen sovint la forma de batalles de poder. Cada individu pot condicionar la identitat d'un altre imposant-se sobre ell de maneres molt diverses. I una de força comuna, tant en les novel·les de Rodoreda com en les de Faulkner, és el nom dels personatges. Tal com explica Rodoreda al pròleg a *Mirall trencat*, «un canvi de nom equival a una metamorfosi» (RODOREDA 2008a, p. 718). El nom reflecteix la identitat, tal com exposa un dels personatges de Faulkner a *Light in August*:

Byron remembered that he had ever thought how a man's name, which is supposed to be just the sound for who he is, can be somehow an augur of what he will do, if other men can only read the meaning in time. [FAULKNER 1985, p. 422]

Però sovint el nom no l'escull la persona que el porta, sinó que li ve imposat pels altres. Aquests, doncs, la mirada externa, condiciona la identitat interna de cadascú. La identitat es revela així, també, com un mirall trencat que va reflectint fragments de l'exterior i que conté un rerefons fosc gairebé inabastable. Els pares de Colometa li posaren el nom de Natàlia. Però en passar a sotmetre's a la voluntat de Quimet, aquest li canvia pel que, segons ell, l'ha de definir —convertint-la en un petit ocell dòcil a mans d'ell. És en un sentit semblant que el patriarca dels Sutpen, Thomas Sutpen, s'encarrega de posar el nom a tots els seus fills i a tots els seus esclaus intentant així imposar-los una identitat i, amb aquesta, tota una realitat.

De fet, les novel·les de Faulkner són plenes d'aquests canvis de nom que mostren la identitat com un reflex variable d'allò que imposen les forces exteriors sobre l'individu. El fill disminuït de la família Compson de *The Sound and the Fury* porta inicialment el nom del seu tiet, Mauri. Tanmateix, quan s'assabenten que és disminuït, li canvien el nom pel de Benjamin, formalitzant així el seu rebuig com a membre de la família. No obstant això, Caddy defensa el nom nou perquè «Benjamin came out of the Bible» i, per tant, «it's a better name for him than Mauri was» (FAULKNER 2006, p. 922). En efecte, el nou nom, implica un rebuig, però també revela una altra part de la identitat de Benjamin que, com veurem més endavant, es construeix com un innocent dipositari dels valors de Crist. Ell és l'etern fill petit, l'etern infant, l'etern innocent i, per tant, el salvador. A més, però, rep un tercer nom: de Benjamin passa a ser anomenat pel diminutiu carinyós Benjy, reflex del seu caràcter bondadós i innocent. Aquest tercer nom li ve donat per Caddy, l'únic personatge de la novel·la capaç d'estimar realment. I és aquest amor el que queda fixat en el nom de Benjy. Un altre personatge que rep diversos noms, en aquest cas perquè desconeix la pròpia d'identitat, és Joe Christmas, el protagonista de *Light in August*. Fill de Milly i un desconegut que se suposa que té sang negra, la seva mare mor durant el part. Els seus avis, els Hines, li posen el nom de Joey. Però l'avi el veu com un fill del pecat i el deixa en un orfenat la vigília de Nadal. Per suggeriment seu li posen el nom de Joseph i pel dia en què l'han trobat el cognom de Christmas. Manté, doncs, el nom, però acaba anomenat no pas Joey, sinó Joe. Quan és adoptat, rep el cognom de McEachern, el del nou pare que intenta imposar-li la pròpia identitat mitjançant la violència física i psicològica. De manera que Joe acaba

renunciant a aquesta família i al seu cognom. Es converteix en un rodamón sense orígens, arrels ni identitat que, doncs, assumeix el seu nom neutre de nen abandonat, Joe Christmas. En un sentit semblant, a *El carrer de les Camèlies*, Cecília Ce no porta mai altre nom que aquest que indicava un paperet que duia quan la van trobar. Un nom que li imposa no pas una identitat, sinó la manca d'aquesta. És incomplet, sense llinatge, sense identificació —i al final de la novel·la ens assabentem que ni tan sols prové dels seus pares—, per a una dona que es converteix en una nòmada sense arrels ni estabilitat. A més, quant a la construcció de la seva identitat, Cecília Ce és un personatge especialment pròxim a la Temple Drake de *Sanctuary*. Totes dues viuen una història semblant, la d'un segrest que les du al món de la prostitució, a ser emprades com a titelles per homes que les dominen a voluntat. I totes dues senten constantment la necessitat de mirar-se al mirall, on troben els canvis constants que fa la seva identitat. Ja hem vist com això succeïa a *Sanctuary*, que precisament acaba amb Temple mirant-se en un mirall que li torna una imatge radicalment diferent de la que tenia al començament de la novel·la. Com ella, Cecília es mira constantment en diversos miralls que van reflectint Cecílies diferents, els canvis d'identitat que va vivint. Quan creix, un bon dia es mira al mirall «i aleshores», explica, «per primera vegada em vaig adonar que era tota diferent» (RODOREDA 2008a, p. 363-364). Igual que, després de les aventures amb tants homes i en tants llocs, es mira «en el mirall del lavabo» i s'adona «que aquella noia del mirall no era jo»: «el pes de tristesa que tenia en els ulls em feia esgarriar» (RODOREDA 2008a, p. 462-463). Poc després, encara s'adona que la seva bellesa es va decandint: «Estava dreta i nua entre el mirall i la tarda blava. Vaig obrir els braços i em vaig mirar tota: el pit ja no era tan tendre, el ventre era menys recollit» (RODOREDA 2008a, p. 473). Cecília ha adquirit experiència, s'ha fet gran, s'ha anat transformant. Per anar reflectint aquests canvis, com les novel·les de Faulkner, *El carrer de les Camèlies* és plena de miralls. I, com el de Joe Christmas, també n'hi ha que són explícitament trossos de mirall trencat (RODOREDA 2008a, p. 372).

La novel·la moderna, doncs, no considera l'existència d'un real objectiu extern i estable, sinó la d'un cúmul de mirades subjectives canviants que conformen la vida en comú. Un dels punts culminants d'aquesta concepció de la novel·la és *Quanta, quanta guerra...* Un adolescent que ha fugit de casa per córrer món hi explica la seva vida, que no és res més que totes les coses que ha vist i totes les històries que li han explicat. La novel·la es converteix així en un cúmul d'històries subjectives reexplicades des d'una subjectivitat determinada. I l'element que les uneix sempre és la mirada, la presència

dels ulls del protagonista i narrador. Adrià és el nen que mira el món meravellat i sorprès sempre i que el fa seu a través dels ulls. És l'home contemplatiu. Fins que ell mateix esdevé el món: «de tant mirar, ja no veia res. De tant escoltar, ja no sentia res. Tot, muntanyes, cases, camí, abeurador, es fonia amb mi. No volia pensar en la sang: em fonia amb tot» (RODOREDA 2008a, p. 1120). La mirada subjectiva és l'única manera de poder arribar a veure alguna cosa. Esdevenir un individu és l'única manera de poder percebre el real convertit en la pròpia realitat. Així, quan Adrià veu el propi rostre reflectit en el mirall de l'aigua, afirma: «Em vaig encantar una estona llarga amb els meus ulls, no pas perquè fossin uns ulls i meus, sinó per tot el que hi havia a dintre, per tot el que havia vist» (RODOREDA 2008a, p. 1126). Això és el que representa la novel·la moderna: el real pres en el subjecte, l'experiència del món de l'individu, la mirada subjectiva que només pot abastar més enllà d'ella mateixa trencant la percepció realista, racionalista i lògica. És per això que Adrià, com hem vist, és un altre personatge que trenca un mirall. En consonància amb aquest fet, *Quanta, quanta guerra...* es converteix en una novel·la onírica, irrealista, esotèrica, que desafia totes les lleis de la raó i el realisme. Un mirall llis i pla ja no pot donar compte del món. El mateix Adrià és qui esdevé un mirall molt més complex que es passeja, literalment, al llarg del camí, perquè «cada home és el mirall de l'univers. De Déu» (RODOREDA 2008a, p. 1073). El subjecte amb totes les seves zones fosques, incomprensibles i ocultes és l'únic mirall capaç de donar una imatge del real. I cada subjecte en dona una de diferent, com si es tractés d'un fragment d'un mirall més gran i inabastable. No hi ha un real extern. Quan el pescador demana a Adrià que es quedi amb ell, que ja ha vist prou món i que pobles i camins «tots són si fa no fa: carrers drets o torts i cases apilotades», Adrià li respon que allò que val «és de la manera que cadascú les mira» (RODOREDA 2008a, p. 1038). Nega així rotundament l'existència d'un real extern. L'única realitat possible és la dels ulls de cada individu. I això és el que ofereix *Quanta, quanta guerra...*, tots els ulls de tots els individus que han quedat copsats en els d'Adrià (RODOREDA 2008a, p. 1154).

Aquesta idea de la novel·la com a cúmul de subjectivitats afecta molts altres aspectes del discurs narratiu. Per exemple, afecta directament la manera com es construeixen els personatges. El Joe Christmas de *Light in August* apareix sota la mirada de rebuig i antipatia que senten envers el seu aspecte extern els treballadors de la serradora. Reservat i silenciós, tot seguit se'n sap el que en diuen al poble. A continuació, la història que explica Joe Brown acusant-lo d'assassinat. És després que el personatge hagi estat construït d'aquesta manera polièdrica en diversos reflexos que en

llegim la seva història de víctima de les injustícies socials que ni tan sols pot arribar a conèixer els propis orígens i la pròpia identitat. Però això, de nou, ho sabem des dels punts de vista tan diversos d'altres personatges. En aquest sentit, potser encara més radical és el cas de Caddy a *The Sound and the Fury*. Ella és el personatge central de la família Compson, el que mou la majoria de les accions i sentiments dels altres. Tanmateix no arriba a parlar mai, només existeix en tant que la veuen els seus tres germans, limitats per les pròpies obsessions (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 195).

És especialment semblant a la construcció del personatge de Joe Christmas la de les famílies Bellom i Bohigues, propietàries de les torres veïnes a *Jardí vora el mar*. La seva història es va construint al llarg de tota la novel·la sempre des dels fragments que en copsen diverses mirades externes: les del servei, la dels pares de l'Eugeni i la del jardiner, últim responsable de tota la narració. D'aquesta manera, acabem coneixent la història, però no els fets i els sentiments profunds, reals, que l'han moguda. Sabem les conseqüències del tràgic amor d'Eugeni per Rosamaria, però el sentiment, l'anàlisi, resta al marge de les paraules, de la representació. Això succeeix constantment en les novel·les de Faulkner. Res no sabem de manera directa de Caddy, el personatge que representa l'amor a *The Sound and the Fury*. A diferència dels altres personatges, dels quals llegim els monòlegs interiors, ella no parla mai, només actua. No utilitza les paraules i sempre demostra l'amor (WATKINS 1973, p. 217). Semblantment, l'Addie d'*As I Lay Dying* dissocia la paraula «amor» del sentiment amorós real (FAULKNER 1985, p. 114-119).

Al final, sembla que la veritat d'un personatge, com la d'una persona, no acaba de conèixer-se mai. De fet, com el real extern objectiu, no existeix. Una persona és també una mena de mirall trencat. Aquesta és exactament la imatge que tenim d'Adrià Guinart a *Quanta, quanta guerra...*, que, com ja hem vist, assumia que «cada home és el mirall de l'univers» (RODOREDA 2008a, p. 1073). Un mirall trencat, podem deduir del fragment en què entra a un castell on hi ha una sala amb una paret «coberta de trossos de mirall» en els quals es mira com «em trencava com si tot jo fos un joc d'esquerdes» (RODOREDA 2008a, p. 1053). I és que d'una persona només se'n coneixen fragments, reflexos directes —el propi discurs— o indirectes —en les mirades dels altres. Són molts els personatges de Faulkner i de Rodoreda que es construeixen a través d'aquest fragmentarisme directe o indirecte. Molts dels seus aspectes no existeixen fins que són percebuts per un altre personatge, de manera que tenen una existència sempre relativa

en funció de la percepció dels altres. Ho exposa directament Cash a *As I Lay Dying*, quan pensa:

Sometimes I aint so sho who's got ere a right to say when a man is crazy and when he aint. Sometimes I think it aint none of us pure crazy and aint none of us pure sane until the balance of us talks him that-a-way. It's like it aint so much what a fellow does, but it's the way the majority of folks is looking at him when he does it. [FAULKNER 1985, p. 157]

De fet, com que *As I Lay Dying* només ofereix els monòlegs interiors dels seus personatges, al final de la novel·la no queda clar si Darl té algun problema mental o no. Ni tan sols l'aspecte físic d'un personatge té una existència objectiva, ja que també és diferent en cada apreciació subjectiva. Així, per exemple, Anse no és descrit a *As I Lay Dying* fins que Tull no es fixa en un detall del seu físic i, per tant, només és descrit parcialment (FAULKNER 1985, p. 21). A *The Sound and the Fury*, Benjy no es descrit fins que no pren la narració una mirada externa, al darrer capítol, en què apareix com si encara no el coneguéssim de res (FAULKNER 2006, p. 1088). El mateix succeeix amb la descripció de Quimet a *La plaça del Diamant*. Apareix com «una veu a l'orella» (RODOREDA 2008a, p. 154); tot seguit és «una cara» que, com la mateixa narradora, no sabem «prou bé com era» (RODOREDA 2008a, p. 154); i unes «dents» i «uns ulls de mico» (RODOREDA 2008a, p. 154); però la seva descripció física completa no apareix fins que Enriqueta demana a Colometa que li expliqui la nit de nuvis. No fou fins llavors, afirma, «que mai ni me l'havia acabat de mirar ben bé»; i no és fins que ho explica, que coneixem el físic de Quimet, sempre relativament, des de la subjectivitat de Natàlia (RODOREDA 2008a, p. 185-186).

L'únic que tenim per percebre, ordenar i construir el real que ens envolta és la nostra percepció relativa articulada sempre en les paraules. I això és el que ens dona la novel·la moderna: paraules envers les quals ella mateixa desconfia. Tant les novel·les de Faulkner com les de Rodoreda ens presenten els discursos dels personatges escrits de tal manera que explicitin tot allò que contenen de relatiu i puguin insinuar el complex real que hi ha més enllà d'aquestes paraules. De fet, les primeres grans novel·les de Faulkner, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying* i *Sanctuary*, contenen una reflexió explícita sobre la dissociació entre paraules i fets (WATKINS 1973). Un dels punts màxims d'aquesta reflexió l'ofereix el monòleg d'Addie quan ja és morta (FAULKNER 1985, p. 114-119), que arriba a afirmar, des de la clarividència del seu distanciament de la vida, que va aprendre-hi «that words are no good; that words dont ever fit even what they are tying to say at». El cas de Colometa també conté una reflexió semblant. La narració de la seva vida que és *La plaça del Diamant* intenten ser les paraules que

expliquin allò que ha sentit, viscut i és. Quan era nena i jove, explica, «a casa vivíem sense paraules i les coses que jo duia per dintre em feien por perquè no sabia si eren meves...» (RODOREDA 2008a, p. 166). Ara intenta explicar-les perquè només té plena existència per a la seva consciència allò que tingui paraules. Però ella mateixa s'adona que hi ha profunditats sota el seu discurs que resulten inabastables a aquest, com l'inici traumàtic de la seva relació amb Quimet, del qual afirma repetidament que «va ser molt misteriós» (RODOREDA 2008a, p. 157 i 162). Misteriós perquè ella sentia a dins seu els indicis que allò no funcionava. Intenta explicar-ho mitjançant tota mena de metàfores i la seva memòria la traeix omplint els records d'aquell inici amb mals auguris. Són paraules que intenten expressar el misteri inabastable dels sentiments. Aquests romanen íntimament més enllà d'aquelles, alhora que només poden tenir una mínima existència compartible i comprensible en elles. Així ho explicita encara més clarament Cecília Ce quan afirma: «el que vaig sentir no es pot explicar amb paraules» (RODOREDA 2008a, p. 364) i, tot seguit, intenta expressar-ho a través d'aquestes sense deixar-ho clar del tot. Ella mateixa reconeix: «hi ha coses difícils d'explicar» (RODOREDA 2008a, p. 433).

Així, doncs, els fets, les persones, els sentiments i els objectes com a real objectiu fora de la consciència humana no existeixen o són inabastables. Per tant, han de tenir lloc en el llenguatge, en l'explicació del món que ens fem quotidianament, malgrat que aquesta sigui insuficient, falsejadora o, fins i tot, mentidera. És per això que Faulkner i Rodoreda opten per narrar-los sempre com a part de les memòries individuals i col·lectives, com a fets passats i, en tant que tals, esdevinguts records. Així es construeixen les novel·les de Faulkner i de Rodoreda. El món de Colometa, Cecília, els Valldaura o Adrià és el món de la memòria, el passat esdevingut narració. Com ho és el món de Thomas Sutpen o el del presoner de *The Wild Palms*, la història del qual es coneix només per les diferents versions que en dona ell mateix i que imaginem els altres. *Light in August* és molt explícita en aquest sentit. Malgrat construir-se amb un narrador extradiegètic i heterodiegètic, no és un narrador omniscient. Només explica allò que els personatges saben, recorden, han convertit en narració, en memòria. Així, per exemple, acaba narrant un episodi de la vida de Joe Christmas amb aquests mots: «He was just eight then. It was years later that memory knew what he was remembering» (FAULKNER 1985, p. 513). És per això, per aquesta consciència que tot existeix només en tant que esdevé memòria de temps passat, història, narració, que el temps és un tema i un aspecte clau de la novel·la moderna.

De temps i temporalitats

L'organització cronològica era, en la novel·la realista, l'element que permetia articular fets i experiències de manera objectivament ordenada per tal que fossin exposats, analitzats, compresos i coneguts. En efecte, la cronologia lineal era una estructura profunda fonamental. El temps era concebut com una entitat externa objectiva en la qual se succeïen els fets narrats de manera lineal. A mesura que la novel·la s'abocà progressivament a l'interior subjectiu, confús i fosc dels individus el temps com a entitat externa i objectiva començà a dissoldre's. Començà a convertir-se en part de l'experiència subjectiva del món i va acabar esdevenint una realitat subjectiva. Qualsevol relat podia organitzar-se en forma cronològica, però aquesta era només una forma convencional establerta culturalment en la consciència humana. Era una forma d'organitzar una explicació del món o de la persona que, tanmateix, s'havia viscut prèviament en un temps sense existència objectiva. El temps començà a convertir-se en una realitat estranya que quedava falsejada en sotmetre's a ordenació convencional. Més encara quan les noves teories científiques van introduir la idea d'un temps relatiu. És per això que es buscaren noves maneres de representar-lo que fossin més fidels a l'experiència subjectiva, que és l'única que en tenen realment els individus. Per aquest camí, el temps i la temporalitat —entesa com l'organització de l'experiència del temps feta per la consciència humana— van esdevenir no només un element estructural clau de la novel·la moderna, sinó també un dels seus temes centrals. Com, de fet, ho havia estat de la poesia, especialment des del simbolisme. La novel·la psicològica, la de Proust o la de Joyce tenen un dels seus centres de gravetat en el temps i la temporalitat.

Les novel·les de Faulkner representen un pas més enllà en aquesta qüestió. En efecte, tal com ja va remarcar Sartre a «À propos de *Le Bruit et la Fureur*, la temporalité chez Faulkner», la temporalitat és el tema central d'aquesta novel·la i el seu gran condicionador. Hi queda molt clar que el temps convencional, l'organització racional d'aquest, no existeix fins que l'experiència temporal real no ha passat i és convertida en història narrada: «time its not even time until it was», pensa Quentin (FAULKNER, 2006: 1014). Ho constata ell mateix quan, sortint d'una botiga de rellotges, mira l'aparador i pensa: «There were about a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine

had, without any hands at all. Contradicting one another» (FAULKNER, 2006: 942). I és que un rellotge diu sempre «a furious lie» (FAULKNER, 2006: 1002). A més, el rellotge de Quentin funciona però, com la imatge del mirall en altres moments, està trencat. Apareix així una concepció del temps relativa, múltiple, diversa i esqueixada.

Només fugint de l'organització temporal dels fets pròpia de la novel·la realista es pot atènyer una comprensió de l'experiència temporal humana: «Father said clocks slay time», conclou Quentin, «He said time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clock stops does time come to life» (FAULKNER, 2006: 942). Això és el que fa *The Sound and the Fury*: aturar el rellotge, l'organització cronològica, lineal i racional del temps, per oferir una experiència humana, viva, d'aquest.

El monòleg inicial de Benjy presenta una sèrie d'escenes que no se succeeixen cronològicament, sinó que es combinen en funció d'associacions lliures, no reglades per cap llei convencional. Hi ha un vaivé constant de diferents moments de la vida de Benjy que extreuen la narració de la idea de linealitat temporal. Els fets surten de la línia arbitrària del temps cronològic i ens condueixen a una experiència atemporal de la realitat en què les coses no passen una rere l'altra, sinó totes en relació amb totes independentment de l'any en què hagin estat viscudes. No és pas el temps de la història, sinó el temps de la consciència. I d'una consciència, la de Benjy, que viu suspesa «en un estat intemporal, entre les tenebres i la llum, la comprensió y la incomprensió, entre l'humà i l'animal» (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 185). Se situa, doncs, fora del pas del temps. Igual que succeeix en els monòlegs dels narradors rodoredians. *La plaça del Diamant* comença en l'espai que li dóna títol una nit de festa major i acaba fent-se de dia en aquest mateix lloc, com si tot hagués estat el somni d'una nit fora del temps; semblantment *Quanta, quanta guerra...* s'obre amb un capítol titulat «Mitjanit» i acaba amb un altre titulat «L'acabament d'aquella nit» (ARNAU 2008, p. XXXIX). Entremig, Adrià confessa obertament que «havia perdut el sentit del temps» (RODOREDA 2008a, p. 1030).

Després del realisme, doncs, la novel·la moderna deixa d'organitzar-se segons els patrons cronològics i, com gran part de la poesia moderna, se situa fora del temps. Es construeix com a obra d'art atemporal, per més que retrati el pas d'un temps històric concret. Al seu torn, els personatges que la componen parteixen del rebuig de l'existència del temps com a realitat externa, mesurable i capaç d'ordenar racionalment

el món. El temps esdevé en ells una realitat estranya, individual i relativa, una vivència personal, intransferible, no compartible.

Si Benjy viu sempre al marge del temps, al seu pol oposat Quentin viu la pròpia decadència i la de tota la família Compson amb un desig desesperat d'aturar el temps, de sortir-ne, de vèncer-lo (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 193-194). El temps és la seva obsessió total. El seu monòleg comença amb el so del rellotge que li va regalar el seu pare amb un consell:

I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. The field only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools. [FAULKNER 2006, p. 935]

Acabem d'assistir, just en les pàgines que precedeixen aquests mots, a la il·lusió de la victòria sobre el temps que és el monòleg del «fool» Benjy. El temps, però, se'ns diu ara, és invencible fins i tot pels déus —«Christ was not crucified: he was worn away by a minute clicking of little wheels» (FAULKNER 2006, p. 935). L'única manera d'obviar-lo és oblidar-se'n momentàniament. Per bé que això no és escapar-ne: «I dont suppose anybody ever deliberately listen to a watch or a clock. You don't have to. You can be oblivious to the sound for a long while, then in a second of ticking it can create in the mind unbroken the long diminishing parade of time you didn't hear» (FAULKNER 2006, p. 935). En canvi, Quentin escolta amb atenció el rellotge. És la seva manera d'intentar lluitar contra el temps, una batalla tràgica amb el destí predeterminat. Al llarg del monòleg no deixa mai de sentir o escoltar rellotges i campanades, de manera que no oblida mai el temps, sinó que sempre intenta conquerir-lo. Finalment, el suïcidi l'extreu per sempre més del temps, però el mata. Per tant, no és una victòria contra aquell, sinó la victòria final i definitiva del temps —tal com ja li havia advertit el seu pare des del primer moment.

El temps i la temporalitat com l'organitzen els personatges en pensar i parlar són un tema recurrent en totes les novel·les de Faulkner. Així com les seves estructures estan sempre determinades per l'articulació temporal dels fets. Cada capítol de *The Sound and the Fury* porta com a títol una data, un dia de l'any que conté en si mateix no pas vint-i-quatre hores objectives, sinó un immens cúmul de temps que es fan visibles en els diversos estrats temporals de cada consciència narrativa. *As I Lay Dying* narra un viatge lineal en l'espai i el temps, amb una direcció i un objectius determinats. Tanmateix, altre cop, del monòleg interior de cada personatge n'emerdeixen diferents

experiències del temps i diferents temporalitats, totes elles en coexistència simultània. Per això Darl nega que la caravana tingui un avenç lineal, sostingut i progressiu en el temps: «We go on, with a motion so soporific, so dreamlike as to be uninferant of progress, as though time and not space were decreasing between us and it» (FAULKNER 1985, p. 69). La caravana avança en l'espai, però el temps no correspon a aquest avenç, «it is as though time, no longer running stright before us in a diminishing line, now runs parallel between us like a looping string» (FAULKNER 1985, p. 78). Semblantment, Dewey Dell s'adona de la falsedat de l'ordenació convencional del temps, una faixa que oprimeix fets molt més rics i escampats: «That's what they mean by the womb of time: the agony and the despair of spreading bones, the hard girdle in which lie the outraged entrails of events» (FAULKNER 1985, p. 78). Contra aquest temps convencional que uneix, oprimeix i simplifica, Darl sembla desitjar una experiència real de la vida en desitjar desfer-se dins del temps: «If you could just ravel out into time. That would be nice. It would be nice if you could just ravel out into time» (FAULKNER 1985, p. 140). Ell mateix és capaç de percebre més enllà del temps: quan veu el seu pare quiet, pensant, el veu com si estigués «beyond time» (FAULKNER 1985, p. 50).

Les novel·les de Faulkner, com les de Rodoreda, són plenes d'aquestes experiències temporals diverses, personals i estranyes. *Light in August* es construeix com un teixit de temporalitats molt diverses. Un fet és explicat en relació a les múltiples ramificacions temporals que hi conflueixen. Així, per exemple, en l'assassinat de Joanna Burden conflueixen diversos fets succeïts en diversos moments de la vida de Joe Christmas que, al seu torn, arrossegueu els d'altres personatges com Joe Brown, que arrossega els de Lena Grove i els de Byron Bunch, etc. Per això la novel·la es va teixint com un immens tapís d'històries molt diverses que es creuen en alguns punts temporals determinats. Un fet en el temps es presenta així com la confluència de temps molt diversos. Alhora que cada personatge ha tingut una experiència pròpia del temps. Així, per exemple, Byron és l'únic que treballa a la serradora el dissabte a la tarda. I ho fa seguint el temps cronològic convencional: compleix escrupolosament l'horari laboral encara que ningú pugui comprovar-ho. Hightower viu sense rellotges i retirat de la vida social, però controla perfectament com transcorre el temps convencional d'aquesta perquè en coneix els costums. De fet, viu el present a través del record constant de la seva participació com a sacerdot en la vida col·lectiva del passat. «He lives dissociated from mechanical time. Yet for that reason he has never lost it» (FAULKNER 1985, p. 670). En canvi, quan Christmas fuig de la persecució policial té una experiència del

temps al pol oposat d'aquesta. Viu com un animal, al marge de tota civilització, i, per tant, escapa a l'organització convencional del temps:

When he thinks about time, it seems to him now that for thirty years he has lived inside an orderly parade of named and numbered days like fence pickets, and that one night he went to sleep and when he waked up he was outside of them. [FAULKNER 1985, p. 644]

Viu uns dies en què «time, the spaces of light and dark, had long since lost orderliness» (FAULKNER 1985, p. 645). Fins que no pot suportar més viure així, sense ordre, sense objectiu, i decideix retornar a la civilització: «He found that he was trying to calculate the day of the week. It was as though now and at last he had an actual and urgent need to strike off the accomplished days toward some purpose, some definite day or act, without either falling short or overshooting» (FAULKNER 1985, p. 647).

Els protagonistes de *The Wild Palms* també viuen el temps en aquests mateixos dos plans que experimenta Christmas. Quan Charlotte i Wilbourne viuen al marge de la societat, aïllats a la cabana al costat d'un llac, perden completament la noció del temps fins que Wilbourne se n'adona i decideix reconstruir la seva experiència en aquest lloc mitjançant l'organització dels dies passats en un calendari: «he counted forward by reconstructing from memory the drowsing demarcations between one dawn and the next, unravelling one by one out of the wine-sharp and honey-still warp of tideless solitude the lost Tuesdays and Fridays and Saturdays» (FAULKNER 1990, p. 572). És llavors, quan la fluïdesa del temps viscut s'articula en temporalitat lineal, quan «Nature the unmathematical» es converteix en un «mathematical problem» (FAULKNER 1990, p. 572), que apareix el temps. Wilbourne pren consciència del que ha succeït, de les provisions que necessiten i de com cal preparar-se per al futur. Fins aleshores, sense calendari, han viscut el temps, però sense tenir-ne consciència, com si aquest no existís; a partir d'ara, el temps existeix, és percebut i ells passen a viure en la seva organització en forma de temporalitat. El paradís desapareix i comencen les angoixes per la necessitat de menjar i ingressar diners. De manera que acaben abandonant el llac i retornant a la civilització. Més endavant, el mateix Wilbourne exposa explícitament la seva consciència d'aquest fet, que el temps no existeix i no es viu fins que és percebut, fins que és temporalitat, «else there is no such thing as time. You know: *I was not*. Then *I am*, and time begins, retroactive, is was and will be. Then *I was* and so I am not and so time never existed» (FAULKNER 1990, p. 588). És perquè ha adquirit aquesta consciència del temps que, un cop acabada la relació amb Charlotte, Wilbourne acaba

optant, com veurem, per viure en la memòria. Després de construir un «I am» esdevé exclusivament un «I was» i, doncs, per sempre més, un «I am not».

L'escissió humana entre temps i temporalitat, vivència del temps i reconstrucció d'aquest, és una experiència capital que també viuen els personatges rodoredians. De fet, al pròleg de *Mirall trencat* apareix una citació de *Sartoris* que, si bé no fa referència a la qüestió del temps, era també l'única citació llarga que en feia Sartre en la ressenya d'aquesta novel·la recollida a *Situations, I*. Això ens indica que és molt probable que Rodoreda llegís aquest llibre on també estava recollit «À propos de *Le Bruit et la Fureur*, la temporalité chez Faulkner» —recordeu, a més, la fruïció amb què Obiols reconeixia llegir Sartre. I precisament *Mirall trencat* és la novel·la en què Rodoreda desenvolupa més àmpliament un tractament de la temporalitat propi de la novel·la moderna (CAMPILLO i GUSTÀ 1985, p. 15-20; ARNAU 2000b, p. 34-37) i molt pròxim a certs aspectes de la faulkneriana. Sorprenentment, però, *Mirall trencat* s'organitza de manera cronològica. Un narrador extradiegètic i heterodiegètic narra uns fets ordenadament i col·locats en el transcurs de la història col·lectiva. Això es fa, però, des d'una clara consciència metaliterària, assumint que allò que s'explica no és, doncs, una experiència del temps, sinó el temps convertit en història. «Time its not even time until it was», pensava Quentin a *The Sound and the Fury* (FAULKNER 2006, p. 1014). I *Mirall trencat* es construeix des d'aquesta mirada envers el temps passat conscient de ser convencional i arbitrària. Per això és escrita com una novel·la de novel·les. La història que explica, al cap i a la fi, no és la d'uns fets succeïts, sinó que explica la història de les històries que ens expliquem per tal d'ordenar i entendre el món. Com hem vist, no es planteja com una novel·la realista, sinó en oposició a aquesta i amb un marcat caràcter metaliterari. Cosa que la converteix, també, en una novel·la sobre el temps, és a dir, sobre allò que és quan ja ha passat, sobre la reconstrucció fictícia del real que fem tots, individualment i col·lectivament, en relats històrics, literaris o de qualsevol mena que inventen el temps cronològic alhora que viuen fora del temps.

Aquest plantejament novel·lístic té molt clarament les arrels en *À la recherche du temps perdu*. S'hi reconstrueix el temps passat a través de la recerca en la memòria del protagonista i narrador. La novel·la analitza el funcionament d'aquesta i la força que té en la construcció de la identitat i del món de cada individu. Especialment, la memòria involuntària. El narrador renuncia a la memòria voluntària, la de la intel·ligència, perquè, afirma, no conserva res del passat que vol fer reviure (PROUST 1987, vol. 1, p. 56). En canvi, aquest es troba amb tota la seva plenitud en la memòria involuntària, la

que desperten els objectes que inesperadament fan reviure un temps passat en què van adquirir una gran significació per a nosaltres (PROUST 1987, vol. 1, p. 56-57). Això és el que li succeeix al narrador en el famós passatge de la magdalena sucada al te. En tastar-la se li fa present de manera inesperada tot un món que romania oblidat al fons de l'ànima i que no hauria estat mai capaç de reviure a través de la intel·ligència. De l'invisible d'un sabor en neix tot un món real i concret:

la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre [de ma tante], vint comme un décor de théâtre [...]; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. [...] maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. [PROUST 1987, vol. 1, p. 59]

Aquesta manera de recuperar el temps passat a través de la memòria involuntària esdevé clau en Proust, Faulkner i Rodoreda. De fet, un passatge de *Light in August* sembla construït sobre aquest fragment proustià. Quan Christmas entra per primera vegada a la casa Burden a menjar, es fica a la boca el primer que troba sense ni tan sols importar-li el que és, però mentre mastega

his jaw stopped suddenly in mid-chewing and thinking fled for twentyfive years back down the street, past all the imperceptible corners of bitter defeats and more bitter victories, and five miles even beyond a corner where he used to wait in the terrible early time of love, for someone whose name he had forgot; five miles even beyond that it went *I'll know it in a minute. I have eaten it before, somewhere. In a minute I will memory clicking knowing I see I see I more than see hear I hear I see my head bent I hear the monotonous dogmatic voice which I believe will never cease going on and on forever and peeping I see the indomitable bullet head the clean blunt beard they too bent and I thinking How can he be so nohungry and I smelling my mouth and tongue weeping the hot salt of waiting my eyes tasting the hot steam from the dish "It's peas," he said, aloud. "For sweet Jesus. Field peas cooked with molasses."* [FAULKNER 1985, p. 568]

El sabor dels pèsols fan que la memòria de Christmas recorri cap enrere tot el viatge que, en els capítols anteriors, li hem vist fer fins aquí. Activen la seva memòria involuntària i això permet tenir una visió general resumida del personatge, de tota la seva història.

Anys després, a *Absalom, Absalom!*, Faulkner assumia un punt de partida molt semblant a aquest però situant el gènere novel·lístic en un punt diferent de Proust. Si aquest cercava la veritat de la memòria individual, Faulkner situava el lector davant la mentida del relat col·lectiu. *Absalom, Absalom!* presenta la reconstrucció de la vida de Thomas Sutpen com a emblema de la història del Sud a partir de les explicacions que en fan diversos narradors. Cadascun d'ells dóna una versió diferent dels fets, basada en

part en explicacions d'altres personatges i, a més, condicionada per l'actitud del personatge a qui es dirigeix. Són versions construïdes a partir de la memòria voluntària i que cada narrador creu, fins a cert punt, reals. Però que es revelen parcials o, fins i tot, falses. No obstant això són l'únic que queda del passat. La falsa reconstrucció d'aquest en una temporalitat totalment diferent que aquella en què es produí n'és l'única pervivència. La novel·la comença fent-lo present com el món que sorgeix de la tassa proustiana. Rosa Coldfield està explicant la història a Quentin. «Her voice would not cease, it would just vanish» (FAULKNER 1990, p. 5). S'esvaeix donant pas a l'aparició fantasmagòrica, però real, del món que evoca:

and the ghost mused with shadowy docility as if it were the voice which he haunted where a more fortunate one would have had a house. Out of quite thunderclap he would abrupt (man-horse-demon) upon a scene peaceful and decorous as a schoolprize water color, faint sulphur-reek still in hair clothes and beard, with grouped behind him his band of wild niggers [...] Immobile, bearded and hand palm-lifted the horseman sat; behind him the wild blacks and the captive architect huddled quietly, carrying in bloodless paradox the shovels and peaks and axes of peaceful conquest. Then in the long unamaze Quentin seemed to watch them overrun suddenly the hundred square miles of tranquil and astonished earth and drag house and formal gardens violently out of the soundless Nothing and clap them down like cards upon a table beneath the up-palm immobile and pontific, creating the Sutpen's Hundred, the *Be Sutpen's Hundred* like the oldentime *Be Light*. [FAULKNER 1990, p. 56]

Com si es tractés de la creació divina del món segons el *Gènesi* («Be light»), la veu de Rosa Coldfield crea el món de la plantació Sutpen's Hundred que, al seu torn, havia estat físicament creada del no-res, en un terreny fins aleshores verge per un home sense passat. El narrador de Proust crea Combray d'una manera semblant però a partir de l'evocació personal d'una civilització carregada de cultura. En aquest cas no és la reconstrucció memorialística individual el que fa emergir tot un món, sinó l'explicació pública d'uns fets passats, la seva recuperació en una ordenació temporal per a un espectador que hi busca el valor col·lectiu d'una Amèrica tot just emergent. Per això l'oient, Quentin, es desdobra en els dos plans creatius de la història: és el Quentin que està escoltant Rosa poc abans de marxar a estudiar a Harvard; i és alhora el Quentin que prové del relat que aquesta li explica i que està predestinat a esdevenir un fantasma més en la història del sud dels Estats Units. És el Quentin que viu una temporalitat present que canviarà immediatament i és el Quentin que formarà part d'una temporalitat col·lectiva totalment diferent, cronològica, establerta, historiada i, alhora, fora del temps. Això últim, però, és el que li dona plena existència i una identitat. Tots som els noms que portem dins, la memòria articulada en forma de relat cronològic falsejador, però autèntic en tant que és el que som: «his very body was an empty hall echoing with

sonorous defeated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth. He was a barracks filled with stubborn back-looking ghosts» (FAULKNER 1990, p. 9). La història col·lectiva explicada per Rosa, Compson, Quentin o Shreve són falses versions d'uns successos que, tanmateix, constitueixen una veritat, l'única possible: el relat de la pròpia identitat, individual i col·lectiva. Que fa revivre el passat en les estructures narratives atemporals de la llengua, fora del temps, tal com afirma Compson: «we see dimly people, the people in whose living blood and seed we ourselves lay dormant and waiting, in this shadowy attenuation of time possessing now heroic proportions, performing their acts of simple passion and simple violence, impervious to time and inexplicable» (FAULKNER 1990, p. 83). Uns fets ja inexistents esdevenen mite de proporcions heroiques quan l'explicació els situa en una temporalitat narrativa —per això, a mesura que avança el relat, tots els personatges van quedant connectats amb herois de la tragèdia clàssica i de la Bíblia (LIND 1973, p. 273-275).

Ara bé, aquestes històries que es reconstrueixen de manera voluntària ho fan sobre fets recordats i seleccionats, també, per la memòria involuntària. Aquesta ha actuat en els personatges que parlen seleccionant allò que recorden i allò que ha restat per sempre en l'oblit, com en el narrador proustià. La mateixa Rosa Coldfield en mostra plena consciència:

That is the substance of remembering —sense, sight, smell: the muscles with which we see and hear and feel —not mind, not thought: there is no such thing as memory: the brain recalls just what the muscles grope for: no more, no less: and its resultant sum is usually incorrect and false and worthy only of the name of dream. —See how the sleeping outflung hand, touching the bedside candle, remembers pain, springs back and free while mind and brain sleep on and only make of this adjacent heat some trashy myth of reality's escape. [FAULKNER 1990, p. 119]

La vida humana es produeix, doncs, entre el mite irreal de la memòria voluntària i la reacció incontrolable de la memòria involuntària. En conseqüència, sempre en temps passats fets presents i reconstruïts en falses temporalitats: en un somni. El real immediat és absolutament inabastable.

Aquesta és també una idea nuclear de *Mirall trencat*, una novel·la en certs aspectes pròxima a *Absalom, Absalom!* i que també ho és a *À la recherche tu temps perdu*. El narrador extradiegètic i heterodiegètic hi dona una visió diversa de la família Valldaura en funció dels personatges que va focalitzant —com *Absalom, Absalom!* dona diverses versions de la família Sutpen. Són els fragments relatius, parcials i falsejadors del mirall que reflecteix el total dels successos, ja només abastables des d'aquell fragmentarisme i en estructures narratives que els extreuen del temps en què foren

viscuts. I és que «la novel·la la formen les memòries dels personatges, i els seus records són el que configura l'argument», de manera que la novel·la esdevé «el mirall de la memòria» (CAMPILLO i GUSTÀ 1985, p. 21-22). Es tracta, doncs, d'una narració de narracions i per això és una novel·la plena de tòpics narratius, estructures predeterminades que donen forma i temporalitat a uns temps ja inexistents: el fulletó ple de secrets de família, fills il·legítims i perill d'incest; la novel·la gòtica amb un castell encantat i la presència de fantasmes; els llocs comuns de la novel·la sobre Barcelona des d'Oller a Agustí i de la història de la ciutat, tals com les anades de la burgesia al Liceu, l'enriquiment per mitjà de la borsa o la indústria tèxtil, els atemptats anarquistes o la guerra civil (CAMPILLO i GUSTÀ 1985, p. 23).

Pel que fa a aquesta qüestió, juga un paper clau a *Mirall trencat* la presència recurrent d'objectes que van carregats de memòria ja sigui perquè representen un personatge, perquè juguen un paper clau en les relacions entre personatges o perquè apareixen en diverses situacions especialment rellevants de la vida d'aquests (CAMPILLO i GUSTÀ 1985, p. 58-62). Els objectes adquireixen així un poder evocador immens tant per als personatges com per al narrador: activen la memòria voluntària o la involuntària. Són el gran contenidor del temps. Contenen persones mortes, records del passat, anècdotes esvaïdes, tal com reconeix el narrador de *Du côté de Chez Swann*:

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne les rencontrions pas. [PROUST 1987, vol. 1, p. 56-57]

Així, l'ànima de Bàrbara és presa en les violetes; la de Nicolau Rovira, en l'armari japonès; la de Teresa, en el fermall de brillants; la de Maria, al llorer en què va morir i sota el qual Eladi posa una llosa amb el seu nom; etc. En cadascun d'aquests objectes, els vius entren en contacte amb els morts. De la mateixa manera que altres objectes, persones o llocs activen la memòria involuntària que retorna els personatges al passat. El mateix havia succeït ja a Colometa. Quan, durant la guerra, estirada al seu llit, toca la columna que havia trencat durant el part d'Antoni, aquest objecte la retorna immediatament al passat, «em semblava, a les fosques, que tot era igual, que l'endemà

em llevaria a preparar l'esmorzar per en Quimet, que un diumenge aniríem a veure la seva mare, que el nen estava tancat i plorant a l'habitació on havíem tingut els coloms i que la pobreta Rita encara havia de néixer... I si anava més lluny pensava en el temps en què venia dolços» (RODOREDA 2008a, p. 254)

Olors, objectes, persones i cases activen la memòria involuntària dels personatges a partir de la qual el narrador va construint la novel·la, que té, doncs, l'element estructural clau en el temps. I és que amb la memòria apareixen la sensació de pas del temps i l'organització temporal de la pròpia experiència. Això succeeix, per exemple, quan Teresa Valldaura veu per primer cop a la torre Jesús Masdéu i aquest li diu que té onze anys: «Onze anys! Un glop de vida», pensa ella. «D'aquelles nits pels carrers, abraçada a Miquel Masdéu, de totes aquelles miques d'amor, de tanta innocència, en quedava aquella bestioleta espantada» (RODOREDA 2008a, p. 768). O bé quan Teresa s'assabenta de la mort del joier Begú «li semblà que el temps acabava de fer un salt» perquè se li activa el record involuntari de l'engany de la joia narrat al primer capítol de la novel·la (RODOREDA 2008a, p. 774). Així mateix, quan Eladi veu per primer cop la torre Valldaura «li tornà tot a la memòria» i aleshores el narrador explica, focalitzant-la, una anècdota infantil seva relacionada amb aquella mansió (RODOREDA 2008a, p. 784). O, ben proustianament, se'ns explica que Sofia «s'olorà la mà, en respirà el perfume i es veié anys enrere, parlant en el vestíbul amb la senyoreta Rosa [etc.]» (RODOREDA 2008a, p. 874).

Els personatges de *Mirall trencat* viuen obsessionats pel temps perquè, tal com li diu a Eladi el seu oncle en regalar-li un rellotge, «un home és fet de segons, de minuts» (RODOREDA 2008a, p. 794) —es tracta, és clar, d'una conversa molt semblant a la que sobre el temps tenen Quentin i el seu pare quan aquest també li regala un rellotge (FAULKNER 2006, p. 935). Teresa Valldaura vol negar la seva decadència física provocada pel pas dels anys. El notari Riera sent la recança d'haver «tingut un cap romàntic i una joventut plena de foc» (RODOREDA 2008a, p. 850). Eulàlia es troba de sobte estrangera en un món on «tot havia canviat sense acabar d'haver canviat» (RODOREDA 2008a, p. 868). Maria viu el paradís de la infantesa amb Ramon en un jardí edènic i voldria deturar el temps en aquest moment vital, que res no canviés:

Ella no hauria volgut que les coses canviessin: la casa de les nines, la caixeta de música, les hores i les flors... i en Ramon. Sentia d'una manera vaga que només volia i només voldria allò per sempre; com si l'aigua estancada anés ofegant tots els altres desigs. [RODOREDA 2008a, p. 831]

És això el que desvetlla l'amor entre els dos germanastres i els condueix gairebé a l'incest. També Ramon sembla voler detenir el temps durant la infantesa i l'adolescència en què esdevé el gran company de Maria fins al punt de sentir-se gelós dels altres homes que se li acosten. «El món dels grans», pensa, «era un món lleig». En canvi, desitja, referint-se a Maria: «tu i jo per sempre sota els arbres on les tótores diuen coses que no s'entenen perquè són enraonaments amb tota la innocència del matí de la vida...» (RODOREDA 2008a, p. 886-887). La relació d'aquests dos germans no pot ser més semblant a la de Quentin i Caddy a *The Sound and the Fury*. Quentin insisteix que ha comès incest amb Caddy per tal de retenir-la sempre al seu costat amb el tipus de relació que tenen en el bosc paradisiac que envolta la casa. L'ambició de Quentin és «detenir el temps en un moment de perfecció assolida, un moment en què ell i Caddy poguessin romandre eternament junts en la simplicitat de la seva relació infantil» (MILLGATE 2004, vol. I, p. 193). Finalment, tant Quentin com Maria acaben suïcidant-se. D'altra banda, el capítol de *Mirall trencat* en què el narrador focalitza Ramon (el X de la segona part) és l'únic que passa del discurs indirecte a un monòleg interior que deixa lliure el flux de consciència del personatge a la manera dels monòlegs interiors de *The Sound and the Fury*. Això fa que el temps lineal hi quedi abolit i sigui la lliure associació inconscient la que estableixi les relacions narratives no cronològiques entre fets temporals diversos.

La voluntat que tenen Teresa, Ramon i Maria de detenir el temps és també comuna a Eladi Farriols, que acaba tenint una experiència temporal igual a la de personatges faulknerians com el mateix Quentin Compson o Harry Wilbourne. El primer, a més de lluitar desesperadament per aturar el temps a *The Sound and the Fury*, és el principal responsable de la reconstrucció del passat del Sud a *Absalom, Absalom!*. Però acaba suïcidant-se. L'opció de Wilbourne, en canvi, és la contrària: renuncia al suïcidi i accepta viure en el dolor del present per tal de poder recordar sempre el passat. En efecte, com hem vist, al llarg de la història d'amor narrada a *The Wild Palms*, Wilbourne va prenent consciència del temps. Un cop situat en el present, reconstrueix el passat i es preocupa pel futur. Tanmateix, aquest darrer desapareix del tot quan, contra la seva voluntat, Wilbourne practica un avortament a Charlotte que li provoca la mort. Un cop a la presó tan sols li queden els records i comença a fer-se preguntes sobre el funcionament de la memòria:

But memory. Surely memory exists independent of the flesh. But this was wrong too. Because it wouldn't know it was memory he thought. It wouldn't know what it was it

remembered. So there's got to be the old meat, the old frail eradicable meat for memory to titillate. [FAULKNER 1990, p. 709]

És per això que, posat davant el dilema de suïcidar-se i deixar de patir o viure en el sofriment, Wilbourne escull la darrera opció. Com que la memòria només pot produir-se lligada al cos, Wilbourne decideix conservar-lo i recordar sempre el seu amor, encara que això signifiqui viure tota una vida en el dolor:

So it is the old meat after all, no matter how old. Because if memory exists outside of the flesh it wont be memory because it wont know what it remembers so when she became not then half of memory became not and if I become not then all of remembering will cease to be. —Yes he thought Between grief and nothing I will take grief. [FAULKNER 1990, p. 715]

Si *Absalom, Absalom!* és una novel·la principalment sobre la memòria col·lectiva, *The Wild Palms* acaba essent una novel·la sobre la vivència personal de la memòria —per això duia originalment el títol *If I Forget Thee, Jerusalem*, extret del fragment del salm 137 en què es maleeix els que obliden: «Si mai t'oblidava, Jerusalem / que caigui en l'oblit la meva dreta. / Que se m'encasti la llengua al paladar / si deixés d'evocar el teu record, / si no posés Jerusalem / al capdamunt dels cants de festa» (BÍBLIA 2002, p. 1048). Tot i que, evidentment, els dos tipus de memòria apareixen lligades de manera indestriable en les dues novel·les. Com també a *Mirall trencat*. Salvador Valldaura i Eladi Farriols acaben essent tots dos una mena de Wilbourne. El darrer és un home culte i llegit. En conèixer Sofia, se'ns diu que «havia vist senyorettes pentinades com ella en un edició il·lustrada de les novel·les de Balzac que el seu oncle guardava com si fos un tresor» (RODOREDA 2008a, p. 784). Quan és amb Pilar recita un vers de Baudelaire (RODOREDA 2008a, p. 793). Es relaciona, doncs, amb l'entorn, a través de la literatura. Però és un home que viu el present en termes eròtics, atret per les cupletistes i les vedets, i que manté relacions sexuals amb diverses minyones. Per contra, al final de la vida, Eladi deixa de viure el present. La mort de Maria suposa el final definitiu de la seva aventura amorosa amb la cupletista que n'havia estat la mare. En morir Maria, d'aquell passat ja no en queda res. És el final de la joventut, del temps viu. «La mort de la seva filla havia matat la seva joventut: els cabarets, les artistes, les cançons... Aquelles nits en què sortia de casa amb el cor agitat, ple d'il·lusió» (RODOREDA 2008a, p. 912). Eladi perd el «deliri per les noies» i, en canvi, «li agafà una passió malaltissa pels llibres» (RODOREDA 2008a, p. 908). Especialment per Proust, a qui llegeix de manera obsessiva com si intentés trobar, a través d'*À la recherche du temps perdu*, la manera de recuperar el temps passat. Fins al punt que queda plenament

identificat amb l'escriptor francès: en mirar-se al mirall, «li semblava que en els ulls negres, encara lluents, hi havia els mateixos llacs de melangia que en els ulls de Proust» (RODOREDA 2008a, p. 912). Just llavors troba un dietari de Salvador Valldaura en el qual, al final de la vida, aquest també confessa viure exclusivament pel dolor de la memòria: «El meu somni no ha mort; com més temps ha passat, més violent s'ha fet el record» (RODOREDA 2008a, p. 910). Valldaura fou, com Wilbourne, l'home abocat a viure en el dolor del record d'una història d'amor, la que va viure fugaçment amb Bàrbara a Viena. Igual que ara Eladi viu en el dolor de recordar l'aventura amorosa amb Pilar i de plànyer la mort de la filla que va tenir amb ella. Viu, així, obsessionat a retrobar el temps perdut i erigeix un monument a la memòria de Maria que no és res més que un monument a la pròpia joventut perduda. La llosa que dedica a Maria al peu de l'arbre en què va morir, i davant de la qual passa hores i hores, és el monument funerari a la joventut d'Eladi. Salvador i Eladi, doncs, són dos homes que acaben els seus dies essent només carn que fa possible la memòria. Com Wilbourne, opten per viure en el dolor d'aquesta.

El temps passa i, després, la consciència humana, lligada a la carn que va descomponent-se, l'organitza en forma de narració. La novel·la moderna ho analitza i ho mostra construint-se, al seu torn, com una obra d'art autònoma al marge del temps. Així són les novel·les de Faulkner i de Rodoreda, que indiquen que, malgrat analitzar el pas del temps, aquest no hi passa, en són extrems. Perquè l'art forma part dels somnis, es troba a l'altra banda del mirall. No és pas el mirall que es passeja al llarg del camí, sinó el mirall trencat que, a més de donar una imatge fragmentària i relativa del real, el transcendeix per arribar a l'altre costat, la mort, el somni, la imaginació. Aquesta altra banda és l'espai on el temps no existeix, el discurs de Benjy, de Colometa o d'Adrià Guinart. Així ho indica *Mirall trencat*. En el capítol «Somnis», Teresa Valldaura explica un somni en què «el vent gemegava: el temps no existeix... el temps no existeix... I jo el tenia a les mans, podia fer-ne el que volia. L'aguantava entre les mans i ha començat a fugir-me entre les mans com aigua entre l'avui i el demà: existia» (RODOREDA 2008a, p. 927). El món dels somnis, doncs, és l'altra banda del mirall — «darrera del mirall hi ha el somni», afirma Rodoreda al pròleg de la novel·la (RODOREDA 2008a, p. 707). I és un món en què «el temps no existeix» però pot existir de sobte perquè vegem com funciona, com fuig entre les nostres mans i mesura «el pes de les coses que queden» (RODOREDA 2008a, p. 927). Així succeeix en la novel·la

moderna, que és molt més que un reflex del real, és un somni en què el temps no existeix però en el qual apareix com a element clau per ser conegut.

Els personatges de *Mirall trencat*, doncs, viuen aferrats a la seva memòria i és amb el conjunt d'aquestes memòries que es va construint la novel·la. El mateix passa amb les altres novel·les de Rodoreda que tenen un narrador intradiegètic-homodiegètic o extradiegètic-homodiegètic. Aquests narradors reconstrueixen la pròpia història o les que han testimoniats en una temporalitat lineal que, tanmateix, sempre amaga reflexions sobre el comportament de la memòria i complexos jocs temporals que s'hi relacionen — com l'esmentada atemporalització dels discursos de Colometa i Adrià Guinart. Així, per exemple, el narrador de *Jardí vora el mar* comença la novel·la confessant que no és un narrador fiable: «Però de tot això fa tant de temps que de moltes coses ja no me'n recordo, sóc massa vell i de vegades m'embolico sense voler» (RODOREDA 2008a, p. 509). Els fets que explicarà no són perfectament fidels a uns successos preexistents, sinó que poden confondre veritat i mentida, realitat i imaginació. Així mateix, en la seva narració hi ha salts en la successió lineal del temps. Sovint s'imposa la memòria voluntària, però pel tipus de narrador que parla, aquesta també es veu sovint relegada per les associacions mentals lliures que ens parlen més del narrador que dels fets que narra. I no és pas una casualitat que aquest narrador sigui precisament un jardiner. D'una banda, perquè aquesta feina el condueix a ser testimoni extern dels fets narrats. D'altra banda, però, és perfectament coherent que sigui així perquè el tema central de *Jardí vora el mar* no és altre que el temps. I un jardiner és l'home que més consciència té del temps. Especialment aquest, que se'ns presenta repetidament com algú a qui agrada mirar les flors i els canvis que van experimentant de manera molt lenta però incessant.

Jardí vora el mar es divideix en sis capítols, cadascun corresponent a un dels estius que passen a la torre d'una família de l'alta burgesia. L'estructuren, doncs, els cicles temporals —estiu, tardor, hivern i primavera— dels quals el jardiner té més consciència que ningú per tal com afecten plenament les flors. Hi ha uns cicles temporals que es van repetint, però el jardiner detecta clarament els canvis que el pas dels anys produeix en les persones com en les flors. Les estacions i els hàbits es repeteixen, però les relacions humanes i els individus pateixen processos de transformació irreversibles dels quals el jardiner deixa constància. Així, *Jardí vora el mar* és una novel·la sobre el temps. Allò que acaba mostrant és la manera com aquest transforma substancialment les persones i les relacions entre elles. Malgrat que alguns

personatges viuen aferrats al passat o voldrien detenir el temps. En aquest sentit, Eugeni és el mateix tipus de personatge que Quentin o Maria: voldria detenir el temps i fer eterna la relació que va tenir amb Rosamaria durant l'adolescència. Ella, però, el deixa i es casa amb Francesc. Eugeni li dóna cinc anys després dels quals promet tornar a buscar-la. I així ho fa. Ell té tota una altra vida, però encara viu aferrat a aquell passat, encara vol recuperar-lo. I en assumir, finalment, que és impossible, com Quentin i com Maria se suïcida. Per la seva banda, els pares d'Eugeni, que no han sabut res més d'ell des que va marxar a Sud-Amèrica, viuen en una doble temporalitat que els fa semblar mig bojós: reviuenc incessantment el passat i confien en la recuperació del fill (la mare no para de fer-li jerseis i mitjons), però assumeixen el destí tràgic d'aquest.

El jardiner va deixant constància de tots aquests canvis temporals amb una especial sensibilitat. Per exemple, al darrer capítol, després de mantenir una breu conversa amb Toni, l'encarregat dels cavalls, afirma: «Em vaig recordar del dia que havia arribat amb els cavalls. Petit i presumit» (RODOREDA 2008a, p. 674). Remarca així el canvi que el temps transcorregut al llarg de la novel·la ha produït en Toni, en la imatge d'ell que en tenia el mateix narrador i en les relacions entre tots dos. Un tipus de canvis que han succeït de manera invisible a tothom: «En el jardí alguna cosa havia canviat i no hauria pogut dir ben bé què era. Em començava a sentir vell» (RODOREDA 2008a, p. 680). Ha canviat tot. El temps provoca canvis lents i invisibles en l'interior de les persones com en les flors. Canvis que afecten la manera com veiem el món i que, per tant, han canviat la imatge que en tenia i ens n'ofereix el narrador.

Els personatges i narradors de Rodoreda, com els de Faulkner, tenen el seu centre d'existència en el temps i en la forma com l'ordenen de manera molt personal, en les seves temporalitats múltiples. També és el cas de Natàlia. Al final de la seva vida, el pas del temps fa que el record de l'infern dels coloms es transformi en una història bella i alada: «Tot era igual, però tot era bonic. Eren uns coloms que no empastifaven, que s'espuçaven, que només volaven aire amunt com àngels de Déu» (RODOREDA 2008a, p. 303). El temps ha idealitzat el passat en forma de records daurats i les dones que troben Natàlia pels parcs creuen que enyora els coloms. Ella mateixa acaba sentint íntimament les transformacions que el temps ha fet en el seu interior i en el seu exterior:

I vaig sentir d'una manera forta el pas del temps. [...] el temps dintre de mi, el temps que no es veu i ens pasta. El que roda i roda a dintre del cor i el fa rodar amb ell i ens va canviant per dins i per fora i amb paciència ens va fent tal com serem l'últim dia. [RODOREDA 2008a, p. 313]

És aquest temps i els canvis que ha comportat el seu pas el que ella mateixa ha ordenat en forma de narració d'una vida.

Com hem anat veient, en les novel·les de Faulkner, especialment a *The Sound and the Fury*, el tema del temps apareix sovint lligat a la presència dels rellotges. Això és el que succeeix també a *El carrer de les Camèlies*. Aquesta novel·la és la història dels canvis que viu la identitat de la protagonista al llarg d'una dura odissea. I el temps el marca constantment la presència de tota mena de rellotges. Hi ha el rellotge de la senyora Constància, que obsessiona Cecília, que arriba a sentir-lo fins i tot des del seu pis (RODOREDA 2008a, p. 418); el dels homes amb qui es creua el dia que estrena el vestit rosa (RODOREDA 2008a, p. 433); o hi ha el rellotge biològic de Cecília, ja que assistim al seu creixement físic, als seus embarassos, al naixement del seu instint maternal, etc. El temps passa irremissiblement i canvia Cecília. Ella mateixa se n'adona sense tenir-ne plena consciència i per això mostra la seva voluntat de detenir el temps en el seu gran moment de plenitud amorosa. Exactament igual que Quentin, Eugeni o Maria. Així, després de la nit d'amor que passa amb Esteve, li agafa el rellotge i observa que s'ha fet de dia però que «el rellotge s'havia parat a mitjanit». I ella encara decideix fer girar les manetes enrere «fins que van marcar les sis, que era l'hora que ens havíem començat a estimar». Ella sent que el pas del temps és un camí indeturable cap a la mort —«la maneta grossa em semblava que era la mort», afirma, «perquè era la que anava més de pressa i sempre passava per damunt de l'altra». Però intenta detenir-lo en el moment de l'amor. Quan Esteve es desperta li confessa que ha endarrerit el rellotge. I, com si visquessin de nou l'hora passada allargant-la fora del temps, van viure tot un dia que «va ser un daltabaix d'amor». Un dia que queda gravat en la memòria de Cecília com un present etern: «Me'n recordo com si fos ahir». Un dia d'amor fora del temps (RODOREDA 2008a, p. 467-468). Cecília intenta aferrar-s'hi i fer-lo present per sempre més. Aquest és un dels motius de l'obsessió que li agafa posteriorment pels àngels — éssers, a més, atemporals per la seva naturalesa. A Esteve, aquell dia, «li vaig dir que era el meu àngel» (RODOREDA 2008a, p. 468) i més endavant omple de figures d'àngels la torre que aquest li havia regalat, com si així pogués fer-l'hi present, recuperar aquell dia d'amor fora del temps.

És precisament la vivència del temps que li donen totes aquestes experiències i la seva reconstrucció en forma de relat temporal allò que fa que Cecília prengui plena consciència de la pròpia vida i es decideixi a actuar d'acord amb la pròpia voluntat i no dominada per les dels altres: «Havia de viure fins a la mort. Una vida són molts dies.

Em vaig aixecar tan alta com era i vaig dir a la Cecília del mirall que havia de fer alguna cosa si no volia morir en un llit d'hospital i acabar mal enterrada» (RODOREDA 2008a, p. 474). Des del moment que sap que s'ha fet gran, Cecília pren consciència del temps i esdevé un individu que passa a dominar la pròpia existència.

Novel·la i poesia

Una de les solucions que adoptà el gènere novel·lístic per adaptar-se a les noves concepcions del real sorgides de la crisi del positivisme fou la d'acostar-se a certs recursos i fórmules que havia tipificat el gènere poètic, especialment en el simbolisme. Si el realisme havia buscat l'allunyament de la poesia i l'acostament a les ciències empíriques, la novel·la postrealista trobà en certs recursos poètics la manera d'aprofundir el coneixement de les zones més obscures del real tot transcendint els usos unívocs de la llengua. És en aquest sentit que, per exemple, Raimon Casellas va definir *Els sots feréstecs* qualificant-la de «novel·la poemàtica» (CASTELLANOS 2001, p. 5-13). El gènere era reconduït cap a nous recursos, noves formes i noves concepcions per tal que explorés els aspectes de l'individu i del món més misteriosos i menys fàcils de conèixer per la ciència. És així com el gènere novel·lístic seguia un procés que el 1936, a *Lectures europees*, Ramon Esquerra afirmà que anava «de l'epopeia al lirisme». En efecte, en la dècada de 1930 ja era obvi que «poesia i novel·la es barregen d'una manera decisiva» i que «ara, entre poesia i novel·la hi ha ben poca diferència, sols la que dona una major extensió material i l'ús de la prosa com a mitjà. I això darrer, en els temps que correm, no pot servir de diferència, des dels temps en què el vers ha desaparegut gairebé completament de la poesia» (ESQUERRA 1936b, p. 7-11).

Els novel·listes que feren inicialment més visible aquest acostament fins a la confusió de novel·la i poesia foren, altre cop, Proust i Joyce, seguits ben aviat per Virginia Woolf. El primer i la darrera són els novel·listes que cita Esquerra com a referents d'aquest canvi. Tots tres foren tractats des de ben aviat com a novel·listes poetes. Les seves obres s'alimentaren principalment de la poesia simbolista, en van plenes de citacions i en traslladen recursos com l'ús de la musicalitat, la construcció d'una temporalitat no convencional, la recerca d'allò que hi ha més enllà de la llengua mitjançant l'esqueixament de les estructures prosaiques i comunes d'aquesta, etc. De fet, s'ha arribat a afirmar d'*À la recherche du temps perdu* i d'*Ulysses* que «apliquen els principis del simbolisme a la narrativa» (WILSON 1947, p. 132 i 204; MICHAUD 1947, p. 576-583).

Semblantment a l'obra de Proust, Joyce i Woolf, la de Faulkner fou des de bon principi associada a la poesia. Com hem vist, des de la seva primera recepció a Europa,

fou una novel·lística també associada als poetes simbolistes (COINDREAU 1931, p. 929). Això fa que la seva llengua no sigui la de la prosa científica, sinó la de la poesia suggestiva, transgressora, rica i ambigua: «sous la plume de William Faulkner, les mots s'animent d'une vie plus intense, qu'ils sont plus lourds de sens, plus riches de suggestions» (COINDREAU 1933, p. 304). Ell no és tant un novel·lista com un «poeta tràgic» (MALRAUX 1933, p. 746). I *Absalom, Absalom!* més que una novel·la era «un grand poème barbare» ple d'«incidentes toutes proustiennes et lourdes de poésie» (COINDREAU 1937, p. 126). Perquè, «Faulkner es, como Joyce, un poeta, en prosa» (MARICHALAR 1934, p. 9). També Sartre (2010, p. 18) col·locava Faulkner entre els «romanciers lyriques».

Aquesta associació de les novel·les de Faulkner a la poesia n'indicava les arrels i els recursos. Ja hem vist que Faulkner havia començat la seva carrera com a poeta hereu del simbolisme. Tot seguit, el canvi de gènere no implicà que deixés de banda aquella herència poètica. I és en molts sentits que les seves novel·les adopten recursos poètics (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 61). Primer de tot hi ha en la seva trajectòria un trencament constant de l'estructura novel·lística tradicional. Un cas obvi és el de *The Wild Palms*, en la qual dues històries sense relació argumental s'expliquen paral·lelament com si es tractés d'una fuga a dues veus o d'un cant líric en què la relació entre elements diversos no depèn del contingut explícit. *The Sound and the Fury* i *As I Lay Dying*, per exemple, construeixen una estructura que no lliga els fets en funció de l'ordre temporal o del causal, sinó de les lliures associacions mentals dels personatges. Aquestes creen estructures lingüístiques que no funcionen com la prosa tradicional perquè no contenen un missatge que es construeix en funció de l'avenç lineal i que, un cop transmès, s'esvaeix. Al contrari, són estructures lingüístiques plenes de recurrències, que estableixen relacions internes no exclusivament dependents de la sintaxi, que construeixen símbols carregant de significació emotiva certes paraules repetides, etc. Això estableix uns recorreguts circulars plens de recurrències i relacions internes entre diferents parts com si es tractés d'estrofes i tornades musicals. El temps lineal hi desapareix com a articulació dels fets narrats i també com a mesura de l'acte de lectura. *Absalom, Absalom!* ho fa de manera potser encara més explícita. El primer capítol de la novel·la deixa pràcticament narrada tota la història que s'ha d'explicar. De manera que no hi ha un avenç lineal del temps ni de l'argument. Cada nou capítol és com un nou cercle que s'afegeix al primer: els capítols esdevenen cercles que van ampliant el nucli argumental tot transformant-lo —afegint-hi informació, desmentint-ne de precedent,

canviant-ne detalls, etc. Cada explicació de cada personatge és com un poema que versiona un poema anterior. De fet, l'estil de tota la novel·la és sempre l'estil elevat de la poesia més retòrica, mai l'estil prosaic i precís de la novel·la realista. I és que *Absalom, Absalom!* estableix un paral·lel molt explícit amb la poesia tràgica grega i amb la poesia èpica: en reprèn molts dels arguments, alguns dels personatges i l'estil elevat (LIND 1973). En efecte, tota la història és narrada per diversos personatges però la veu d'aquests és responsabilitat última d'un narrador que l'eleva fins a l'estil poètic de la tragèdia i l'èpica. Els personatges no parlen amb la llengua comuna que els correspondria sinó amb la que els presta un poeta tràgic i èpic. Les seves frases són llargues, plenes de citacions cultes, amb una sintaxi complexíssima, fecundes en imatges i associacions no lineals... Faulkner els dona una llengua que no busca la versemblança de la novel·la realista, sinó la poesia de la novel·la postrealista. D'aquesta manera aconseguix un estil poètic que eleva el quotidià banal modern a la tragèdia i l'heroic (LIND 1973, p. 284-285).

L'estil de Faulkner, potser millor «els estils» de Faulkner, és un dels principals motius pels quals es parla sovint d'ell com a poeta (BECK 1973). Com demostren aquestes novel·les trenca definitivament amb l'estil asèptic i neutre que buscava bona part del realisme per construir estils connotats el més pròxims possible a la poesia. Aquest és justament el mateix camí de la construcció estilística de Rodoreda, si bé els estils resultants dels dos novel·listes sovint difereixen. Rodoreda manté un estil força més sostingut i equiparable en totes les seves novel·les que tan sols recorda la poesia simple i directa de l'estil d'un cert Faulkner —els monòlegs dels idiotes i els nens com Benjy, Vardaman o Darl. No obstant això, els recursos que emprava Rodoreda per construir aquest estil, són els mateixos que Faulkner: la repetició lèxica encaminada a la construcció d'un llenguatge simbòlic, les estructures circulars que transcendeixen les relacions causals i la temporalitat lineal, les relacions discursives internes no dependents de la sintaxi o l'argument, etc.

De fet, com les de Proust, Joyce, Woolf i Faulkner, també les novel·les de Rodoreda han estat sempre associades a la poesia precisament perquè transgredeixen el reflex simplement realista del món i per un estil ple d'imatges que transcendeixen l'ús denotatiu de la llengua. La mateixa Rodoreda associava el gènere novel·lístic a la poesia:

Una novela tiene que reflejar la realidad. Pero tiene que tener una parte de fantástico, de irreal. Y ha de ser poética. Hay novelas de Dickens que parecen actuales; el principio de

David Doppefield, por ejemplo. ¡Cuánta poesía hay en él! Tiene importancia el estilo, y no la anécdota, sino la forma. [MOHINO I BALET 2013, p. 94]

Com Faulkner, Rodoreda pertany ja a una època en què «el concepte tradicional de novel·la ha experimentat profundes transformacions» i «en aquesta transformació, la novel·la s'ha nodrit d'altres gèneres, de la poesia assenyaladament» (ARNAU 2000b, p. 39). Allò que importa de la novel·la ja no és l'argument o l'anàlisi que pugui fer del real, sinó, com en la poesia, la forma i l'estil. Una novel·la és la manera com està escrita, no pas allò que explica. També els poetes moderns havien defensat la indissolubilitat de forma i contingut en el poema. Per això el treball constant i principal de Faulkner es produeix en el pla de l'estil i en el de la novel·la com a forma — Faulkner és, probablement, el novel·lista modern que més va experimentar amb la forma de la novel·la. Igual que Rodoreda: la seva constant obsessió, sobretot des dels anys cinquanta, fou, tal com documenten les seves cartes amb Armand Obiols i Joan Sales, trobar un estil i una forma per a cadascuna de les seves novel·les.

Així, en el pròleg a *Mirall trencat*, Rodoreda defineix el gènere novel·lístic atorgant-li processos i funcions que també s'ha atorgat la poesia moderna. Una novel·la, afirma, és «tota una alquímia» (RODOREDA 2008a, p. 697). Perquè està feta de tota mena de materials bruts que s'articulen en forma d'or, ço és, d'obra valuosa, brillant i perdurable. Aquesta és una de les definicions que el simbolisme havia donat de la poesia en renunciar a l'ús racional del gènere. Arthur Rimbaud havia parlat de la poesia com a «alchimie du verbe» en una secció d'*Une saison en enfer* en què afirma que aquesta alquímia consisteix a escriure l'inexpressable: «J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges» (RIMBAUD 1946, p. 218-224). I precisament en la secció del pròleg a *Mirall trencat* en què Rodoreda afirma que la novel·la és «tota una alquímia» afirma que amb aquest gènere «voldria fer veure» allò que és aparentment invisible, almenys per la llengua:

els espasmes lentíssims d'un brot quan surt de la branca, la violència amb què una planta expulsa la llavor, la immobilitat salvatge dels cavalls de Paolo Uccello, l'extrema expressivitat dels somriures andrògins de les Verges de Leonardo da Vinci, o el mirar provocatiu, el mirar més provocatiu del món, d'una dama de Cranach, sense celles, sense pestanyes, embarretada, emplomallada d'estruc, amb els pits fora del gipó. No he arribat a tant. [RODOREDA 2008a]

Com la poesia, doncs, la novel·la moderna aspira a fer un ús especial de la llengua per tal d'expressar l'inexpressable. És per això que, com hem anat veient, els personatges narradors de Rodoreda molt sovint expressen més del que creuen que poden dir. Deixen veure l'aparentment invisible. Consideren la llengua com un mitjà insuficient, però la

manera com els la construeix l'autora fa que diguin molt més del que aquesta permet habitualment. És també, és clar, el cas de Faulkner. Els monòlegs interiors dels seus personatges transcendeixen la simple expressió limitada que permet l'ús de la llengua comuna, cosa que es fa molt explícita quan els narradors d'*Absalom, Absalom!* deixen d'expressar-se amb la llengua que els pertocaria per assumir l'estil de les grans tragèdies i epopeies. Com la poesia, l'ús que fa de la llengua la novel·la moderna té com a objectiu expressar l'inexpressable, dir allò que no podem dir en la nostra vida quotidiana. Per això s'organitza en estructures lingüístiques i narratives tan complexes i més poètiques que no pas prosaiques.

També és al pròleg a *Mirall trencat* que Rodoreda defineix un dels objectius de la novel·la coincidint amb un dels grans objectius que la majoria de poetes moderns donaren a la poesia. No pas explicar una història, construir un argument o reflectir el real, sinó «donar relleu a cada paraula; les més anodines poden brillar engegadores si les col·loques en el lloc adequat» (RODOREDA 2008a, p. 698). En efecte, un dels nuclis de la poesia moderna és la denúncia del desgast de les paraules i l'intent de superar-lo. Prendre les paraules velles i buidades de significació pel seu ús habitual i fer-les brillar de nou. Així ho exposen tant Carner com Riba, Manent o Foix. I això és el que aconsegueix l'estil senzill i directe de les veus de personatges innocents com Colometa, Cecília o Adrià. El seu lèxic és extremadament simple, però expressa l'inexpressable. Dóna una nova significació, verge i profunda, a les velles paraules. I amb aquesta intenció és com adquireixen una forma tan poètica. Per posar un exemple prou conegut, quan Colometa se sent malament per haver deixat en Pere per en Quimet, no diu pas «tenia remordiments de consciència» o «em sentia malament» o «havia fet mal fet» o qualsevol equivalent. Empra igualment paraules comunes i senzilles, però les recompon de tal manera que puguin expressar aquell sentiment inexpressable brillant en la seva qualitat d'inèdites en aquest context:

quan em recordava de la cara que havia fet en Pere, sentia la pena dolenta molt endins, com si al mig de la meva pau d'abans s'obris una porteta que tancava un niu d'escorpins i els escorpins sortissin a barrejar-se amb la pena i a fer-la punxent i a escampar-se'm per la sang a fer-la negra. [RODOREDA 2008a, p. 149]

És una mirada poètica també perquè aquests narradors que són alhora protagonistes innocents del món que habiten se'l miren sempre meravellats fins al punt de fer estranya la quotidianitat. Tot allò que ens sembla normal perquè estem acostumats a veure-ho esdevé, als ulls de Colometa, Cecília o Adrià, meravellós. Miren totes les coses, tòpiques o originals, acostumades o sorprenents, comunes o estranyes,

com si fos la primera vegada que les veuen. De manera que les fan veure de nou als lectors. Això és el que explica la mateixa Rodoreda que buscava amb l'Adrià de *Quanta, quanta guerra...*, «un noi encara amb la llet als llavis, que, com als poetes, tot el que veiés el deixés sorprès» (RODOREDA 2008a, p. 999). Aquest és un dels grans assoliments de *La plaça del Diamant*: Colometa explica una vida comuna que arriba a convertir-se en la cosa més estranya i plena de misteri del món. És en aquest sentit que té molta lògica que la mateixa Rodoreda confessés que el seu principal referent per una operació com aquesta fos la narrativa de Kafka: «La volia kafkiana, molt kafkiana, absurda, és clar, amb molts coloms» (RODOREDA 2008a, p. 145).

En aquest sentit és molt evident l'operació de *Quanta, quanta guerra...* Es tracta d'una novel·la amb un fil argumental mínim: un nen viatja pel món i troba paisatges, persones i coses de tota mena. Cada capítol presenta una d'aquestes realitats explicades des del punt de vista de sorpresa i meravella del nen com si el que se'ns oferís, en lloc d'un capítol de novel·la, fos un poema en prosa. I és que més que la narració realista i causal d'una situació s'explica un moment del viatge d'Adrià de tal manera que esdevé completament irreal i oníric: la història d'un fantasma, la conversa amb un mort, la trobada amb una adolescent que se sent completament lliure, el suïcidi d'una nena, l'encontre amb un home que sembla tornar «d'un altre món i que el de debò li fes nosa» (RODOREDA 2008a, p. 1066), un somni, etc. Són episodis que tenen ben poc a veure amb la novel·la realista o amb les narracions tradicionals i que, en canvi, tenen molt en comú amb formes poètiques com la balada lírica. No sembla una casualitat que al pròleg d'aquest llibre Rodoreda agraeixi la influència que hi han exercit tres escriptors que també van escriure prosa i narrativa però que, almenys dos d'ells, foren per damunt de tot poetes: Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra i Josep Carner.

Seguint aquesta voluntat d'assimilació del gènere poètic, tant l'obra de Rodoreda com la de Faulkner són plenes de citacions de poetes. Ja des del títol de les seves novel·les. «The Sound and the Fury» prové, com hem vist, del *Macbeth* de Shakespeare; la Rosa Coldfield d'*Absalom, Absalom!* és concebuda com una mena d'Emily Dickinson; aquesta mateixa novel·la és minada de citacions de tràgics grecs, de *Hamlet* i de *Macbeth* (LIND 1973, p. 285). Rodoreda confessa que el capítol «Després» de *Quanta, quanta guerra...* prové «del poema de Baudelaire "Caïn et Abel"» (RODOREDA 2008a, p. 1003). I han estat detectades altres citacions poètiques en les seves novel·les, que en van plenes (ARNAU 2008, p. XXXII-XXXIII).

Altrament, novel·la i poesia modernes comparteixen un tema central: el temps. Com hem vist, aquest és un tema clau de les novel·les de Faulkner i Rodoreda com, de fet, ho és de tota la poesia moderna des del Romanticisme. La tercera part de *Mirall trencat* s'obre amb uns versos de T. S. Eliot que hi fan referència: «But time past is a time forgotten. / We expect the rise of a new constellation». Provenen d'una obra d'aquest poeta centrada en la qüestió del temps, *Four Quartets*, i que podria llegir-se paral·lelament a les reflexions sobre el temps i la temporalitat que hem trobat que fan les novel·les de Faulkner i de Rodoreda. Com si aquestes i la poesia de T. S. Eliot formessin part del mateix gènere literari.

Novel·la i història

Tant les novel·les de Faulkner com les de Rodoreda narren històries de tota mena de personatges pertanyents al comú de la societat moderna. Són personatges lligats a la seva societat, al seu temps, al seu entorn. És per això que els fets històrics contemporanis hi tenen una presència constant. Tota la història dels Estats Units i de la Catalunya dels segles XIX i XX apareix a les novel·les de Faulkner i de Rodoreda. L'objectiu d'aquestes, però, no és explicar aquesta història, sinó convertir-la en fets viscuts que donen profunditat i realitat als personatges. La història que trobem en les novel·les de Faulkner i de Rodoreda és una història viscuda, no pas relatada. Els fets apareixen en tant que són viscuts, sentits, pensats pels personatges, no com a estructura externa a aquests. Faulkner i Rodoreda no tenen cap interès a convertir-se en historiadors, cronistes o novel·listes documentats que volen oferir una interpretació pròpia de la història. El mateix Faulkner va dir que ell sabia la història del sud dels Estats Units per converses amb la família, però que no la va llegir mai (MILLGATE 2004, vol. 1, p. 29-30).

Les vides dels personatges de Faulkner i de Rodoreda lliguen els records personals amb la història col·lectiva a la qual pertanyen. Les diverses memòries que s'entrecruen en aquestes novel·les van indistricablement lligades a la història dels seus països: la divisió de classes socials tan marcada al segle XIX, l'enriquiment borsari d'aquella mateixa època, la República espanyola, la guerra civil americana i l'espanyola, etc. Tots aquests fets són part de la memòria col·lectiva però, com a tals, no poden existir desvinculats de les memòries individuals que la conformen, de la carn de cada individu amb la seva memòria particular, concreta i esbiaixada. Això és el que volen novel·lar tant Faulkner com Rodoreda: l'individu i la seva manera de ser en el món, de viure condicionat pels fets del seu temps, però de manera personal. Tal com hem vist que deduïa Wilbourne (FAULKNER 1990, p. 709), l'existència autònoma i abstracta de la memòria és impossible. Per recordar cal la carn dels individus. És aquesta la que fa possible la memòria de les seves vides. Per això també és necessària per a la memòria històrica i col·lectiva. Aquesta només pot existir lligada als individus que la componen. La novel·la moderna vehicula el temps passat a través de les memòries de personatges concrets, d'individus que imiten els de carn i ossos, que han

viscut la desfeta del temps i que tenen una visió parcial i restringida dels fets. Com Dilsey, Wilbourne, Sutpen, Colometa, Armanda, Teresa o Sofia. A través d'ells, de les seves vivències personals, indistriablement lligades a aquestes, passen els grans fets històrics col·lectius. Són fets que existeixen en la memòria personal de cada personatge, en la seva carn. I és a través d'aquesta que es recuperen formant part de les pròpies experiències vitals.

Aquesta història viscuda és central en la novel·la moderna. *Absalom, Absalom!* novel·la la societat de les plantacions al sud dels Estats Units en la seva època d'auge, declivi i liquidació al llarg del segle XIX. És també una de les grans novel·les de la guerra civil americana. No obstant això, en cap moment es dóna una versió historiogràfica, objectiva, neutra, d'aquesta, sinó que se'ns dóna la manera com ha condicionat la vida de cada personatge i la manera com cada personatge la recorda. Amb una tècnica menys radical, també *Sartoris* narra el declivi de l'aristocràcia del Sud que segueix a la guerra civil fins després de la I Guerra Mundial a través d'uns personatges molt concrets i la manera com viuen els records de les velles glòries familiars. *Mirall trencat* no és pas lluny d'aquestes visions històriques de la societat: narra l'auge, la decadència i la desaparició de les formes de vida burgeses pròpies de la Catalunya de la segona meitat del segle XIX i principis del XX. De fet, el pròleg de la novel·la inclou una citació de *Sartoris* en què Rodoreda exposa que concebia el segle XIX de manera pròxima a com ho havia fet Faulkner:

El segle passat havia estat fulletonesc. Almenys jo l'imaginava així. Amb senyors i senyores voltats de fills naturals, fills que els pares allunyaven de les seves vides respectables. Un segle d'amors prohibits. Carregat de secrets de família. Faulkner fa dir a uns personatges de la seva novel·la *Sartoris*:

—Els teus Arlen i els teus Sabatini parlen molt, i ningú no ha tingut tantes coses a dir com el vell Dreiser.

—Però tenen secrets, explicà ell. Shakespeare no té secrets. Ho diu tot.

—Ho comprenc; mancava del sentit del matís, del do de la reticència. En altres termes, no era un gentleman —insinuà ella.

—És exactament el que vull dir.

—Així, per un gentleman, ¿s'han de tenir secrets?

—Oh, em fatigues...”

Els personatges de *Mirall trencat* no sé si són prou consistents. El que realment m'ha interessat d'ells ha estat que em permetessin de fer aquell pes de nostàlgia que té tot el que ha viscut intensament i s'acaba. No són ni bons ni dolents: com les persones que ens passen pel costat cada dia de la setmana. I tenen secrets. *Mirall trencat* és una novel·la on tothom s'enamora de qui no s'ha d'enamorar i el qui manca d'amor busca que n'hi donin sigui com sigui: en l'espai d'una hora o en l'espai d'un moment. [RODOREDA 2008a, p. 704-705]

Són els secrets familiars, els amors, l'experiència íntima de la realitat, allò que es lliga a la concepció de tota una època. Els grans fets històrics d'aquesta apareixen, però no per tal de ser explicats o analitzats, sinó en tant que condicionen la vivència personal del món que té cada personatge. Perquè és només en aquesta vivència personal, parcial, relativa, oblidada pels grans relats històrics, on rau l'única veritat possible de la història i de la humanitat. *Mirall trencat*, *Sartoris* o *Absalom, Absalom!* desenvolupen un argument situat en el segle XIX i principis del XX que transcendeix aquella època perquè la converteix en part de les existències individuals dels personatges. No hi és una abstracció o un simple rerefons, sinó una part activa del relat d'unes vides significatives.

Així, les novel·les de Faulkner i de Rodoreda contenen tota la història del seu temps i de l'època en què van néixer, però no són pròpiament novel·les històriques ni amb voluntat historicista. La mateixa Rodoreda ho explicà molt clarament al pròleg de *Mirall trencat*:

el meu temps històric m'interessa d'una manera molt relativa. L'he viscut massa. En *La plaça del Diamant* el dono sense haver-me proposat de donar-lo. Una novel·la és, també, un acte màgic. Reflecteix el que l'autor porta a dintre sense que gairebé sàpiga que va carregat amb tant de llast. Si hagués volgut parlar deliberadament del meu temps històric hauria escrit una crònica. N'hi ha de molt bones. Però no he nascut per limitar-me a parlar de fets concrets. [RODOREDA 2008a, p. 701]

En efecte, per *La plaça del Diamant* passa perfectament tota la guerra civil espanyola. S'hi poden traçar els avenços i retrocessos dels exèrcits enfrontats, les diverses posicions ideològiques de la població, l'organització de la vida social a la rereguarda, algunes de les activitats propagandístiques i polítiques... Tanmateix, tot això apareix només, igual que en Faulkner, en tant que ressona en la vida de la protagonista perquè en condiciona plenament els sentiments, la biografia i les transformacions internes. A més, són fets que el discurs narratiu empra superant la simple referència històrica i convertint-los en símbol d'aspectes existencials profunds del personatge de Colometa (CAMPILLO 2002). La història apareix perfectament però queda transcendida en una novel·la que no pretén explicar la història ni construir un discurs realista. És per això que Rodoreda reaccionava iradament cada vegada que el seu editor, Joan Sales, intentava introduir a *La plaça del Diamant* nous detalls que la fessin més fidel als fets històrics: «La Colometa no fa crònica dels fets. La novel·la no és això ni ganes» (RODOREDA i SALES 2008, p. 98), acabava retraient-li.

Igual que en les novel·les de Faulkner, a *La plaça del Diamant* la història apareix com un cúmulo de fets que existeixen en tant que ressonen en la vida de

Colometa. Igual que els fets històrics i familiars de *Mirall trencat* apareixen en tant que ressonen en les vides dels personatges fins i tot molts anys després d'haver succeït. La voluntat de Rodoreda i de Faulkner no era tant explicar la història d'un món desaparegut com mostrar-ne les conseqüències en la vida comuna contemporània. En aquesta línia, *Absalom, Absalom!* fins arriba a posar en qüestió l'existència d'una veritat històrica. Aquesta només és recuperable a través de les narracions individuals que sempre són diverses, contradictòries i falsejadores. Cada personatge té la pròpia veritat de la història com un ressò difús dels fets succeïts ja irrecuperables. «Maybe nothing ever happens once and is finished. Maybe happen is never once but like ripples maybe on water after the pebble sinks», pensa Quentin (FAULKNER 1990, p. 216). Un fet esdevé i genera ressons que no paren mai. La història són aquests ressons, no el fet en si mateix que, com la pedra, s'enfonsa en el llac (de coses vistes, viscudes, recordades) on queden eternament els ressons, les ones que provoca, expandint-se. Aquesta és la manera com apareix la història en les novel·les de Faulkner i de Rodoreda.

També aquesta presència de la història en funció dels ressons que té en cada personatge és el que trobem a *Quanta, quanta guerra...* La guerra, de fet, pràcticament no apareix. Només hi trobem el seu ressò en les experiències que viu Adrià Guinart. No obstant això, com a *La plaça del Diamant* o *Absalom, Absalom!*, es tracta d'una realitat històrica molt concreta. La guerra que ressona constantment en el viatge oníric d'Adrià és ben reconeixible com la guerra civil espanyola. Adrià viu en una Barcelona tan precisa com la de Colometa. Els homes i dones amb què es troba, també anomenen indrets concrets de la geografia catalana, com Arenys. Sovint es fa esment de la «revolució» que es dugué a terme paral·lelament a aquella guerra civil. I la immensa batalla amb tants morts que té lloc al costat d'un riu on acaba la guerra, és una referència prou clara a la batalla de l'Ebre. No obstant això, resulta evident que la voluntat no és en cap cas fer la novel·la de la guerra civil ni de la batalla de l'Ebre. Al contrari, aquestes realitats apareixen com el lligam inevitable a un lloc i a un moment històric concrets que la novel·la transcendeix per abastar una explicació no estrictament racional, històrica ni determinada de la condició humana. És per això que es combinen amb elements procedents de la literatura fantàstica i de tota mena de tradicions esotèriques. La geografia i la història passen a formar part de la transcendència.

Tot i que els resultats textuais són força diferents, *Absalom, Absalom!* realitza un procés semblant de transcendentalització de la geografia i la història concretes. En aquest cas pot parlar-se obertament de mitificació. Com *Mirall trencat*, desenvolupa un

argument situat en el segle XIX a partir dels secrets i les relacions familiars fulletonesques. Henry Sutpen, fill de Thomas Sutpen i Ellen Coldfield, germà de Judith, coneix Charles Bon. De fet, la manera com en ocasions es narra la relació entre ells dos insinua un possible enamorament inconscient del primer envers el segon. Un amor impossible que, tanmateix, troba la manera de consumir-se a través de Judith: aquesta és promesa a Charles sense gairebé ni conèixer-lo, per bé que se n'enamora completament a través dels elogis que li'n fa Henry. I sota aquest triangle amorós s'amaga un terrible secret que destrueix tota la família Sutpen. Resulta que Charles és fill d'un anterior matrimoni secret de Thomas Sutpen a Haití i que fins i tot podria ser que es prometés a Judith com a forma de venjança perquè el seu pare els abandonà a ell i a la seva mare quan s'assabentà que aquesta tenia sang negra. Es tracta d'un argument del tot fulletonesc construït pels diversos narradors de la història, personatges del segle XIX i principis del XX clarament influïts per la literatura dominant del seu temps. Ara bé, aquest argument és emprat per donar una explicació de la societat i la història que els fa transcendir el simple fulletó. Per això es posa de relleu la seva connexió amb la tragèdia grega. Les històries d'assassinats i adulteris que omplen *Absalom, Absalom!* connecten directament amb els arguments de les tragèdies gregues als quals es fan referències explícites al llarg de tota la novel·la (LIND 1973, p. 273-275). I això succeeix, no pas en una ciutat concreta, sinó a Jefferson, una ciutat que Faulkner inventà, juntament amb el comtat en què se situa, Yoknapatawpha, per ambientar-hi gran part de les seves novel·les. Allà succeeixen *Sartoris*, *Absalom, Absalom!*, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, *Light in August* i totes les novel·les en les quals Faulkner converteix en mite la història del sud dels Estats Units. Aquesta hi apareix com a realitat transcendida, mítica, lluny de la crònica o la historiografia, en tant que condiona les vides de cadascun dels seus membres, però sense una existència pròpia externa a aquests. També és així com apareix la història en les novel·les de Rodoreda, encara que ella no inventés la seva pròpia ciutat mítica.

La mirada innocent

El gran heroi novel·lístic de William Faulkner és el personatge innocent o ingenu en la civilització moderna. Ell mateix explicà que això era conseqüència del fet que «art is no part of southern life» (FAULKNER 2004, p. 289). L'art no formava part de la vida de les persones en què s'inspira la seva literatura com, en canvi, sí que formava part essencial de les vides de Nova York o de Chicago. Al sud, la gent vivia en funció d'uns principis que no tenien res a veure amb l'art i, per tant, els personatges inspirats en aquesta gent no podien ser artísticament cultes, socialment refinats, narrativament destres. Són generalment personatges senzills, sense formació intel·lectual, innocents, allunyats de l'art, de la literatura i del coneixement intel·lectual. Fins i tot Thomas Sutpen, el protagonista d'*Absalom, Absalom!*, presentat insistentment com el «dimoni» que sembla la destrucció per tot arreu on passa, peca d'innocent, de no haver comprès el món en què viu. La caravana d'*As I Lay Dying* està formada per una família d'ingenus, innocents i enganyats. *Sanctuary* és la història de la condemna i l'assassinat d'un innocent. La lluita dels dos protagonistes de *The Wild Palms* per salvar el seu amor contra la sordidesa que els envolta i les formes del capitalisme nord-americà, és d'una innocència entenedridora.

Això fa que molt sovint el discurs narratiu de Faulkner ofereixi una reconstrucció de la realitat contemporània des de la mirada innocent i ingènua d'aquell que no pot comprendre ni dominar la injustícia i l'horror en què viu. Sorgeix així un retrat crític i alhora patètic del món contemporani que no té res a veure amb la seva anàlisi, la seva teorització o la seva comprensió racional. Al contrari, allò que es transmet al lector és la tragèdia del viure en societat en uns temps mancats d'amor, pietat i justícia, justament els valors que intenten salvar aquests personatges innocents que fracassen estrepitosament, des de Caddy Compson a Horace Benbow o Harry Wilbourne. Precisament aquest darrer exposa directament el seu intent de salvar l'amor en un món que hi ha renunciat:

And not about money. Damn money. [...] I mean us. Love, if you will. Because it cant last. There is no place for it in the world today, not even in Utah. We have eliminated it. It took us a long time, but man is resourceful and limitless in inventing too, and so we have got rid of love at last just as we have got rid of Christ. We have radio in the place of God's voice and instead of having to save emotional currency for months and years to deserve one chance to spend it all for love we can now spread it thin into coppers and titillate ourselves at any newsstand, two to the block like sticks of chewing gum or chocolate from the automatic machines. If Jesus returned today we would have to crucify

him quick in our own defense, to justify and preserve the civilization we have worked and suffered and died shrieking and cursing in rage and impotence and terror for two thousand years to create and perfect in man's own image; if Venus returned she would be a soiled man in a subway lavatory with a palm full of French postcards. [FAULKNER 1990, p. 587-588]

És aquest intent tan innocent de salvar l'amor en l'Amèrica moderna allò que condueix Charlotte i Wilbourne a la perdició. Una incomprensió semblant és la que enfonsa el projecte de Thomas Sutpen. Malgrat el caràcter demoníac que se li atribueix, el seu gran pecat és la ingenuïtat que li impedeix comprendre el món en què viu i, en conseqüència, el condueix a actuar erròniament una vegada i una altra. De fet, Sutpen no ha nascut en la societat de les plantacions del Sud. Hi és un nouvingut que intenta assumir-ne les regles just en el moment de la seva plenitud i immediata decadència, però no aconsegueix adaptar-s'hi. El seu naixement es produí fora d'aquest sistema d'organització social, en la llibertat natural i ingènua de les muntanyes que es presenta explícitament com un paradís al marge de la civilització. És a mesura que s'introdueix en aquesta que va cometent tota mena d'errors i crims propis de l'individu que ha mantingut un fons d'ingenuïtat que li impedeix fer el mal a consciència i triomfar.

Per la seva banda, les novel·les de Rodoreda tampoc no tenen altre protagonista que l'innocent. En aquest punt, les novel·les del nord-americà i les de la catalana són absolutament coincidents. La mateixa Rodoreda comparava al pròleg de *Mirall trencat* la innocència dels propis personatges amb la dels de Faulkner:

Els personatges literaris innocents desvetllen tota la meva tendresa, em fan sentir bé al seu costat, són els meus grans amics. Els herois d'alguns contes de Hemingway, els servents negres de les novel·les de Faulkner, la noia de *Light in August* que travessa mig Nord-Amèrica a peu o a dalt de camions en busca de l'obrer agrícola que va embarassar-la, que estima i que no sap on para.

Colometa, Cecília, el jardiner, Armanda, Eladi Farriols, Valldaura, són, cadascun a la seva manera, personatges innocents. I que siguin innocents em basta. [RODOREDA 2008a, p. 720-721]

En efecte, és proverbial la innocència de Colometa, que en el pròleg a *La plaça del Diamant* Rodoreda va sentir-se obligada a distingir de la beneiteria: «Veure el món amb ulls d'infant, en un constant meravellament, no és pas ser beneït sinó tot el contrari» (RODOREDA 2008a, p. 145). Colometa és la dona innocent i senzilla, que mira el món constantment meravellada, però que sobreviu com una autèntica heroïna a les grans tragèdies del segle XX. Semblantment, Cecília Ce és la dona constantment enganyada per la innocència amb què es mira el seu entorn: troba la bellesa i l'amor en molts homes i s'hi dona. La bellesa i la meravella d'un home ben fet l'atreuen fins a la

perdició. També el jardiner que explica la història de *Jardí vora el mar* és un gran innocent. Viu preocupat per les flors com un nen petit amb el seu petit món. I el seu respecte per aquestes és la viva imatge del respecte per la vida i de l'amor. Armanda, talment la Dilsey de *The Sound and the Fury*, és la criada sempre fidel a la torre i a la família Valldaura, incapaç de la més mínima maldat, que honora els morts de la família com ningú i no s'aprofita en cap moment de la seva situació quan es queda sola durant la guerra i podria apropiarse de joies i altres béns de la família. Altrament, la negra Dilsey també sembla fer una aparició fugaç a *Jardí vora el mar*, en la figura de Lilit, una criada negra que «era una santa de bondat» i de la qual s'havia enamorat a Argentina el senyor Bellom (RODOREDA 2008a, p. 652). O, encara, després de *Mirall trencat*, és un perfecte innocent l'Adrià de *Quanta, quanta guerra...* Es tracta d'un nen presentat com un «àngel» que ha perdut les «ales» (RODOREDA 2008a, p. 1009-1011). Des d'aquesta innocència tan pura testimonia la infinita crueltat del món. Són personatges la innocència dels quals pot recordar, en efecte, la Lena Grove que va d'Alabama a Jefferson, Mississipí, per trobar l'home que l'ha deixat embarassada i amb el qual té l'esperança de formar una família. Es tracta, però, d'un bergant vividor que ha fugit d'ella per no haver-se de fer càrrec de la criatura. Tothom que troba Lena pel camí ho veu claríssim, excepte ella. És una història que queda exposada al primer capítol de *Light in August*, justament aquell al qual Obiols s'havia referit en carta a Rodoreda per comparar-lo amb *La plaça del Diamant*: «Tot i que no t'hi assembles gens, fas pensar, per la força terrible d'aquestes pàgines, en Faulkner, en els millors moments: començament de *Llum d'agost*, etc. Et felicito» (OBIOLS 2010, p. 140).

Aquests personatges innocents viuen en la pròpia pell les injustícies del món modern. Pateixen totes les conseqüències de la història dels segles XIX i XX en primera persona. Colometa sofreix en la pròpia carn el masclisme de la societat patriarcal, la guerra civil i la fam i la desolació de la postguerra; Cecília es veu obligada a prostituir-se per sobreviure en el món patriarcal i capitalista; Armanda és una criada a mans dels amos sense possibilitats de construir-se una vida pròpia. Tanmateix, tots ells troben, si no la felicitat, la manera de viure sense desassossec entre aquestes injustícies. És prou sabut que *La plaça del Diamant* acaba ben intencionadament amb la paraula «contents». Sofia Valldaura acaba recordant la seva mare «amb la cara preciosa, amb aquell aire de sentir-se feliç al mig de la vida encara que la vida no hagués estat sempre d'or» (RODOREDA 2008a, p. 947). Armanda es meravella «que hi hagués tant de gent jove

amb ganes d'estimar-se enmig d'aquella gran tragèdia» que fou la guerra civil (RODOREDA 2008a, p. 961).

Tant les personatges de Faulkner com els de Rodoreda, són construïts com autèntics herois de la vida quotidiana moderna. Cosa que, com a personatges literaris, els converteix en antiherois, individus al pol oposat dels herois clàssics, perquè les seves lluites no són les batalles èpiques d'individus singulars i superiors a les masses, sinó les de la supervivència del dia a dia comú. Aquesta els ensenya a patir, però també a viure i a estimar. Per això són innocents i inspiren tendresa. Per això aprenen a suportar el patiment. Com Lena Grove o Dilsey. Com Benjy. Com Jewel i Darl. Com Wilbourne. O bé com Colometa, que explica descarnadament com davant de certes situacions «em vaig haver de fer un cor de fusta» (RODOREDA 2008a, p. 268) i, al final, com «em vaig haver de fer de suro. I el cor de neu. Em vaig haver de fer de suro per poder tirar endavant» (RODOREDA 2008a, p. 270). Igual que Cecília, que ha de fer front a adversitats terribles. Semblantment, el jardiner de *Jardí vora el mar* afirma que un eucaliptus «ha vist moltes penes i moltes alegries. I ell sempre igual. M'ha ensenyat a ser com sóc amb cada fulla com una falç i cada poncella com una capsa de plom amb una flor a dintre peludeta i vermella» (RODOREDA 2008a, p. 525). Són innocents fràgils com una flor que han après a recobrir aquesta ingenuïtat primigènica amb una capsa de plom i a protegir-la amb una falç. Altrament, no haurien sobreviscut als horrors del segle XX i als estralls de les vides comunes.

Aquesta capacitat de sacrifici dels innocents fa que siguin personatges sovint associats a Crist. És el cas del Benjy a *The Sound and the Fury*. El seu monòleg és el que obre la novel·la just el dia que fa 33 anys, un dissabte sant. I la seva història és la de l'innocent sacrificat pels mals de la societat moderna. Al final de la novel·la, a més, el seu lament és associat a tot el dolor i la injustícia de la humanitat: «Then Ben wailed again, hopeless and prolonged. It was nothing. Just sound. It might have been all time and injustice and sorrow become vocal for an instant by a conjunction of planets» (FAULKNER 2006, p. 1098). També Dilsey s'identifica amb el sacrifici de Crist al final de la novel·la, durant la missa del diumenge de resurrecció. Pel que fa al Joe Christmas de *Light in August*, el seu cognom és prou explícit en aquest sentit —fou trobat la vigília de Nadal— i les associacions que construeix la novel·la entre ell i Crist són molt òbvies. Com quan el conserge de l'orfenat en què passà part de la infantesa diu a l'encarregada del menjador que Déu l'ha posat allà com «a sign and a damnation for bitchery» (FAULKNER 1985, p. 493). O bé quan és adoptat i és constantment castigat «though he

had committed no sin» fins al punt de contemplar la «selfcrucifixion» (FAULKNER 1985, p. 514 i 517). Tampoc no és una casualitat que, quan arriba a Jefferson, el lloc on viurà el seu calvari i sacrifici finals, tingui l'edat de Crist, 33 anys (FAULKNER 1985, p. 565). Com un nou Crist, Joe és la víctima innocent que carrega els pecats dels altres i això el porta a ser finalment sacrificat per expiar-los. Semblantment, el jardiner de *Jardí vora el mar* es construeix amb una associació cristològica ben evident: va néixer «amb una creu al paladar» que pensa que se li «havia anat fonent mentre perdia la innocència» (RODOREDA 2008a, p. 526-527). Per la seva banda, Cecília Ce té constantment present al llarg de tota la seva vida el penjoll de Maria-Cinta que és una creu de brillants.

Molts d'aquests personatges innocents, allunyats de l'art i la literatura, són els responsables de les narracions en les novel·les de Faulkner i de Rodoreda. Aquest és un dels grans reptes que els dos autors resolen de manera, sovint, molt pròxima. Benjy, Vardaman, Darl, Wilbourne, Colometa, Cecília o Adrià no tenen suficient consciència literària com per convertir les seves experiències en una novel·la. Tanmateix, Faulkner i Rodoreda fan que així sigui. Construeixen un estil que de manera absolutament artificiosa reflecteix la manera simple de pensar i de parlar d'aquests innocents. No obstant això, aquesta simplicitat aparent amaga unes estructures i relacions lingüístiques molt complexes que fan que el personatge pensi o digui molt més del que és conscient que diu, mostri molt més del que creu que mostra. Fins al punt que els seus llenguatges funcionen a un nivell simbòlic ple de significacions que poden esdevenir obscures però que, precisament per això, tenen l'aire de les mirades vives i autèntiques envers el real. I és que tot món interior, tota percepció del món, tota mirada individual envers aquest, per més il·letrada i simple que sigui la persona que la dirigeix, és sempre un univers de complexitats inefables.

És probable que en el llarg procés que dugué Rodoreda a la construcció de la veu narrativa ingènua que caracteritzaria totes les seves novel·les de maduresa (CAMPILLO 1998), acabés jugant un paper clau la lectura d'aquestes veus narratives innocents de Faulkner. Obiols, en una carta dirigida a la Rodoreda que tot just havia enllestit *La plaça de Diamant*, li recordava: «és evident que cap idiota pensa com l'idiota del *Soroll i la fúria*, però per a fer aquesta observació seriosament és necessari ser més idiota que no pas ell» (OBIOLS 2010, p. 127). Perquè, en efecte, la mirada innocent i ingènua de Benjy, és una complexíssima construcció d'estil, com ho és la de Colometa, tal com, anys més tard, en el pròleg a *Mirall trencat* recordaria la mateixa Rodoreda:

Tota novel·la és convencional. La gràcia consisteix a fer que no ho sembli. No he escrit mai res de tan alambinat com *La plaça del Diamant*. Res de menys real, de més rebuscat. La sensació de cosa viva la dóna la naturalitat, la claredat d'estil. Una novel·la són paraules. [Rodoreda 2008a, p. 702]

El gran relat: la Bíblia

La Bíblia és la gran narració que ha estructurat la vida individual i col·lectiva d'Occident, n'ha condicionat les creences, l'organització social, els costums, els comportaments, la moral... És als fonaments de la mentalitat occidental i dels seus individus, en tinguin consciència o no. Per això, en proposar-se representar-los en tota la seva complexitat, tant Faulkner com Rodoreda exploten la Bíblia i tota l'articulació simbòlica de la vida col·lectiva feta pel cristianisme. Les històries i la moral establertes per aquesta gran narració són omnipresents en les seves novel·les. De fet, al pròleg que va escriure a *La plaça del Diamant*, Rodoreda mateixa reconeixia que entre les seves influències «caldría comptar-hi totes les meves lectures, la Bíblia en primer lloc» (RODOREDA 2008a, p. 147). I, en efecte, la novel·la és plena de referències directes i indirectes a la Bíblia, per tal com la ment de Natàlia, la narradora, ha estat configurada en relació a aquest gran relat. De Quimet, considera que «ell era com si fos Sant Josep i que jo era com si fos la Mare de Déu» (RODOREDA 2008a, p. 160). Pren com a referent el model bíblic de família i, per tant, la tradició patriarcal. Colometa viurà sotmesa a Quimet, que al·ludeix altres exemples bíblics per assegurar-se el seu domini sobre la dona. Així, per exemple, quan explica la història de la dona de Lot afirmant que «tots érem de sal d'ençà que aquella senyora que no va creure el seu marit s'havia girat tot d'una quan el que se li demanava era que caminés ben dreta i endavant» (RODOREDA 2008a, p. 172). D'acord amb la tradició bíblica, la societat en què viu immersa Colometa, considera la dona com l'origen de tots els mals i un sexe subordinat que ha de sotmetre's a la voluntat masculina. En el sermó del seu matrimoni mossèn Joan parla precisament «d'Adam i Eva, de la poma i de la serp, i va dir que la dona era feta d'una costella de l'home» (RODOREDA 2008a, p. 177). Així mateix, Natàlia considera que la relació de Colometa amb Quimet va néixer maleïda per un pecat original que va fer que Déu la rebutgés. Quan es van fer el primer petó, Colometa va veure «Nostre Senyor a dalt de tot de casa seva, ficat a dins d'un núvol inflat, voltat d'una sanefa de color de mandarina, que se li anava descolorint d'una banda, i Nostre Senyor va obrir els braços a gran amplada, que els tenia molt llargs, va agafar el núvol per les vores i es va anar tancant a dintre» (RODOREDA 2008a, p. 161). I, encara, al final de la novel·la, Colometa es veu a si mateixa com «la dona de sal» que va mirar enrere (RODOREDA 2008a, p.

285) i com una costella sortida de les de Quimet (RODOREDA 2008a, p. 309). Tota aquesta articulació bíblica del relat hi aporta sentits simbòlics que són presents en tota la narrativa rodorediana (tal com ha interpretat de manera magistral CAMPILLO 2010).

També la història de la Cecília d'*El carrer de les Camèlies* pren com a referent inevitable la Bíblia. Quan Cecília explica a Paulina que ha estat trobada a la porta de casa, aquesta li respon: «com Moisès» (RODOREDA 2008a, p. 366). I la fugida de la casa de Jaume i Magdalena està explicada com l'expulsió del Paradís: Cecília «estava menjant una poma» (RODOREDA 2008a, p. 371) al jardí i arriba Eusebi, comencen a sortir junts i un bon dia Cecília no torna més a casa. Comença així la seva vida de dona que ha de patir i engendrar fills.

Per la seva banda, Adrià Guinart té com a paral·lel la figura bíblica de Caín, per bé que en les reinterpretacions literàries posteriors, especialment la de Baudelaire, tal com indica la mateixa autora en el pròleg a *Quanta, quanta guerra...* (RODOREDA 2008a, p. 1003). La Bíblia condiciona completament i de manera explícita tota la novel·la. Des del començament, el protagonista i narrador, Adrià, confessa el seu interès per la Història Sagrada que estudia a l'escola. El tema l'obsessiona i condicionarà totes les seves accions: «Somiava Història Sagrada, somiava àngels, somiava sants, em somiava a mi vivint Història Sagrada, travessant deserts i fent rajar aigua de les fons» (RODOREDA 2008a, p. 1010). I això és el que farà: fugir, viatjar, travessar deserts i explicar el món des d'un punt de vista que ja aquest primer fragment de la novel·la anuncia condicionat pels relats bíblics i els altres de tradició cristiana. Així, troba el mal en les dones —per bé que no exclusivament. Ja «les nenes» li fan ràbia perquè «prenien l'amor de les mares» (RODOREDA 2008a, p. 1011) i el penjat compara ben bíblicament Faustina amb «una serp» (RODOREDA 2008a, p. 1022). Però de seguida coneix una noia que li agrada i que no té altre nom que Eva. I és per Eva que acabarà cometent el pecat de l'assassinat, assumint la crueltat i el mal del món en les pròpies accions. Per Eva Adrià es fa adult i perd així el paradís i la infantesa.

És en aquest mateix sentit que la Bíblia condiciona les novel·les de Faulkner. Els personatges que hi parlen són, sovint, devots cristians que veuen el món des d'una òptica condicionada per la literatura cristiana, la Bíblia per damunt de tot. Quan la família Compson canvia el nom de Mauri pel de Benjamin és conscient que ha tret el nom de la Bíblia i del significat que hi té. Dilsey i altres criats negres assisteixen a la missa de diumenge de glòria en el darrer capítol de *The Sound and the Fury* i es mostren commoguts pel sacrifici de Crist, que assumeixen en el seu comportament diari. Dilsey

actua al llarg de tota la novel·la com una devota cristiana que fa el bé d'acord amb els preceptes d'aquesta creença. I és així com acaba erigint-se en una figura positiva, forta, abnegada i benèvola enmig de la decadència final de la família Compson, corrupta moralment i econòmicament i sense possibilitat de redempció. Semblantment, els monòlegs de Cora i Tull a *As I Lay Dying* són plens de referències bíbliques i cristianes que structuren la seva manera de pensar i de veure el món, tal com mostra el mateix desenvolupament d'aquests monòlegs.

Altrament, però, és el mateix autor, William Faulkner, el que empra insistentment la Bíblia com a referent textual de les seves novel·les. Ja hem vist que *The Wild Palms* portava originalment el títol *If I Forget Thee, Jerusalem* provinent del salm 137. També hem repassat les al·lusions a Crist amb què es construeixen molts dels seus personatges innocents. Però també l'estructura i el sentit final de moltes de les novel·les de Faulkner pren tot el seu sentit si es posa en relació amb la Bíblia. És molt evident que sovint aquestes plantegen la impossibilitat de redimir de la injustícia i el pecat el món modern. La justícia, la salvació i la pietat pels quals Crist es va sacrificar redimint els pecats de tota una societat esdevenen, en la modernitat, impossibles. La voluntat d'Horace Benbow, a *Sanctuary*, de salvar l'innocent i imposar la justícia fracassa de manera estrepitosa. A *Absalom, Absalom!*, Thomas Sutpen esdevé un Adam expulsat del paradís que no assoleix mai la redempció cristiana a través del bé. El Joe Christmas de *Light in August* fracassa a l'hora de construir-se com un nou Crist que redimeixi els homes que l'envolten dels seus pecats. L'egoisme triomfa per damunt del bé entre els personatges d'*As I Lay Dying*, cadascun dels quals té uns objectius personals que passen per sobre de l'ajut a aquells que ho necessiten, fins i tot quan són membres de la pròpia família. I, com hem vist, Benjy Compson només aconsegueix plorar i lamentar «hopeless» el dolor del món modern, com si no pogués expressar-lo ni purgar-lo, només mostrar-ne «injustice and sorrow» (FAULKNER 2006, p. 1098). No aconsegueix fer-hi sorgir la pietat. De fet l'estructura de *The Sound and the Fury* deriva molt clarament de la tradició cristiana. Narra la història de la fugida de Quentin, que escapa d'una família corrupta i irredimible. S'escapoleix la nit que va de dissabte sant a diumenge de resurrecció insinuant així que la fugida és l'única possibilitat de renaixement que li queda a una Compson. Possibilitat que, posteriorment, en l'apèndix que Faulkner afegí a la novel·la, queda també rotundament negada.

És per tota aquesta relació constant que les novel·les de Faulkner i de Rodoreda mantenen amb la Bíblia, que sovint poden coincidir en l'ús d'unes construccions

simbòliques semblants amb uns significats semblants. El cas més evident és el de l'expulsió del paradís. Hem vist que Rodoreda retrata la fi de la infantesa de Cecília com una expulsió del paradís en presentar-la com un abandonament del jardí de la torre en què fou acollida, al qual no retorna mai més. També l'abandó d'Adrià Guinart de la casa dels pares pot ser llegida com una pèrdua del paradís. En aquella casa vivia en contacte amb la transcendència, amb els àngels que veu constantment, amb l'àngel que és ell mateix i amb la Història Sagrada que tant li agrada estudiar. A més, és associada a un immens camp de clavells en el qual treballa la seva mare i que més endavant enyorarà i voldrà recuperar —«Tornaria a casa a treballar el camp de clavells amb l'aigua que lliscava pels reguerons, amb el soroll dels trens a la nit, amb el roser de roses grogues que s'emparrava fins al terrat» (RODOREDA 2008a, p. 1154). Adrià perd la seguretat d'un espai clos, ajardinat, perfumat i transcendent per veure l'horror, el dolor i el patiment. Com en el cas de Cecília, es pot considerar un exili del paradís. Ara bé, la presència d'un jardí paradisiac és encara més evident en la torre de *Mirall trencat*. Es tracta d'un jardí que ho té tot i en el qual els nens passen la seva infantesa. Mica en mica, però, van essent expulsats del paradís que representa. Els nens són cruels i hi introdueixen el crim contra el propi germà —crim que té el paral·lel en el dels fills d'Adam i Eva, Caïn i Abel. Després apareix l'amenaça d'incest. A través d'aquestes experiències Ramon va perdent el paradís de la infantesa, simbolitzat en el jardí que finalment abandona per lliurar-se a una vida en què, a diferència de la que ha tingut a la torre, ha de treballar molt dur per guanyar-se el pa. Tota aquesta simbolització que associa la pèrdua de la infantesa a la del paradís bíblic apareix també en novel·les com *Absalom, Absalom!*. Ja hem vist que Thomas Sutpen acaba convertint-se en el «dimoni» després d'esforçar-se per esdevenir un home més de la civilització del sud dels Estats Units. El seu origen, però, és una zona natural encara sense civilitzar. Passa els primers anys de vida en un paradís fins que la seva família decideix baixar a la civilització. És llavors que comença a corrompre's, a assumir els principis cruels de la societat esclavista fins que es converteix en el «dimoni». És el pol oposat a Benjy, que a *The Sound and the Fury* queda associat als camps paradisiacs que envolten la casa Compson dels quals també acabarà essent expulsat per Jason, que l'interna en un asil mental. És l'expulsió del paradís del qual no recordarà res més que la pèrdua i, per tant, li serà impossible recuperar: «Lost nothing then either because, as with his sister, he remembered not the pasture but only its loss, and firelight was still the same bright shape of sleep» (FAULKNER 2006, p. 1139).

Els personatges de Faulkner i de Rodoreda construeixen així, a partir de relacions textuais molt directes amb el gran relat literari que és la Bíblia, una imatge del món modern com a lloc de sofriment sense redempció, com a regne de la injustícia, com una expulsió definitiva del paradís al qual esdevé impossible retornar. No hi ha, en el món modern, un Crist capaç de restablir l'equilibri, sinó injustícia, crueltat, guerra i crim, entre els quals sobreviuen persones capaces d'amor, bondat i abnegació.

Vides errants: l'odissea de l'existència

Juntament amb la Bíblia, un altre dels grans referents de la literatura moderna és l'*Odissea* d'Homer. En una reinterpretació actualitzada del text, el viatge d'Ulisses tendí a convertir-se en emblema de la vida moderna. Com l'heroi grec, l'individu modern viu en un viatge constant, en un món canviant ple d'adversitats en el qual ha de guanyar-se el repòs final. I tot allò que posseeix realment és l'experiència adquirida durant aquest viatge. Com fa evident el títol i és prou sabut, James Joyce va bastir el seu *Ulysses* sobre l'esquema del d'Homer. Hi narra l'odissea d'un dia qualsevol de la vida de Leopold Bloom. Una revisió de l'*Odissea* subjacent a moltes altres novel·les modernes. Com les de Faulkner i Rodoreda.

Pel que fa al nord-americà, la referència a l'*Odissea* és explícita en el títol d'*As I Lay Dying*, que prové del parlament d'Agamemnon al llibre XI (FAULKNER 1985, p. 1028). Així mateix, la tècnica del monòleg interior que s'hi adopta és clarament extreta de l'*Ulysses* de Joyce. I, de fet, la novel·la narra una autèntica odissea: el viatge de la família Bundren carregats amb el cadàver de la mare, Addie, per enterrar-la en la seva Ítaca natal, Jefferson. La comitiva forma un grup que, com els herois homèrics, lluita contra les forces còsmiques de la natura per imposar la pròpia voluntat i el propi domini. Tanmateix, en aquest cas es tracta d'antiherois irònicament vençuts. La novel·la es construeix a partir de patrons extrets de tota la tradició heroica, des de l'Antic Testament i Homer fins a la novel·la artúrica i Shakespeare, que queden irònicament invertits (MILLGATE 2004, vol. I, p. 73; KERR 1973).

A més, però, molts altres personatges de Faulkner són antiherois errants que naveguen pel mar del món modern, enfrontant-se als seus perills, sovint sense una Ítaca a la qual tornar i convertint-se, finalment, en naufrags. Viatgen, es mouen, canvien de ciutat, però la seva vida no té un objectiu final, ni un sentit, ni un centre. Són Ulisses perduts, buits, sense pàtria ni identitat. Tal és el cas del Joe Christmas de *Light in August*. La seva vida és una autèntica odissea. Abandonat a les portes d'un orfenat, passa d'aquest a una granja de la qual escapa per errar per tots els Estats Units sense cap objectiu precís. Christmas no té ni nom —deu aquest cognom al fet que fou trobat la vigília de Nadal—, ni identitat —se l'acusa de tenir sang negra sense cap prova—, ni pàtria —no sap d'on és ni és capaç d'establir-se gaire temps enlloc. És l'home sense

centre ni relat, el perfecte prototip de la buidor de l'existència moderna. Només té el viatge sense sentit ni objectiu. Només per un moment, al final del viatge, de la vida, es proposa, com Ulisses, el retorn al lloc de la infantesa, a la terra natal:

He is like a man who knows where he is and where he wants to go and how much time to the exact minute he has to get there in. It is as though he desires to see his native earth in all its phases for the first or the last time. He had grown to manhood in the country, where like the unswimming sailor his physical shape and his thought had been molded by its compulsions without his learning anything about its actual shape and feel. [FAULKNER 1985, p. 648-649]

Per primer cop, Christmas té un objectiu per al seu viatge. Tanmateix, quan l'ateny, no hi troba la identitat, ni un regne propi, ni una casa amb la dona fidel, ni una pàtria, sinó el rebuig, l'odi i la mort. Perquè, de fet, ell és l'home que no es coneix, l'individu sense identitat i, per tant, sense pertinença, sense Ítaca. En aquest sentit, Christmas esdevé un contrapunt de la Lena Grove de la mateixa novel·la. També ella és presentada com una Ulisses que fa un llarg viatge. Ella té un objectiu: una nova pàtria, una casa i una família. Tanmateix, la novel·la comença i acaba amb el viatge d'ella que sembla, així, interminable. Lena Grove sembla la dona condemnada a viatjar eternament a la recerca d'un ideal inassolible, d'una Ítaca inexistent. També el Thomas Sutpen d'*Absalom, Absalom!* és una mena d'Ulisses sense Ítaca. Es passa tota la vida viatjant, exiliat. Quan és petit marxa de la vida natural, del paradís. Després de viatjar amb la família decideix abandonar-la per construir la pròpia pàtria. Ho intenta a Haití, però fracassa. Ho torna a intentar a Jefferson, però es veu obligat a abandonar-la per anar a la guerra i, al final, també fracassa. Per la seva banda, a *The Wild Palms*, l'única manera que Wilbourne i Charlotte troben per consumir el seu amor és a través del viatge constant. Viuen a diversos llocs dels Estats Units i fugen de tot arreu fins que naufraguen definitivament. De fet, la història que fa de mirall a aquesta, la dels capítols titulats «Old Man», és una nova versió força explícita de l'*Odissea*. Narra el viatge d'un pres per un Mississipí desbordat. La riuada s'emporta l'embarcació en la qual ha rescatat una dona embarassada i ell rema i rema sense saber ben bé què fer, sense objectiu ni destinació, perdut en el no-res, donant voltes i voltes en la immensitat de l'aigua: «he driving his unceasing paddle without destination or even hope now», «going nowhere and fleeing from nothing» (FAULKNER 1990, p. 613). Al llarg del seu viatge, que, com part del d'Ulisses, el coneixem per la narració que en fa ell mateix després d'haver-lo viscut, el pres s'enfronta a tota mena de perills fluvials, a aquells que volen retenir-lo o al cant de les sirenes. Fins que la seva última destinació no pot ser altra que el seu punt de partida,

la presó. La vida és presentada, doncs, com una odissea sense altre sentit que el de la mateixa experiència de viure-la. Igual que l'amor entre Charlotte i Wilbourne.

Que l'*Odissea* era també un dels referents cabdals de Rodoreda ho demostra de manera molt evident la poesia que va escriure durant l'exili. Molts d'aquests poemes sorgeixen com a paràfrasis, interpretacions i comentaris de diversos episodis de l'*Odissea* (RODOREDA 2002). També fou la mateixa Rodoreda qui va relacionar explícitament l'*Odissea* i *La plaça del Diamant* quan, en el pròleg a la darrera, va definir-la com una novel·la d'amor i, tot seguit, hi afirmava que una de les històries d'amor més grans era «l'amor d'Ulisses, no pas per Penèlope, no pas per la dolça Nausica, sinó el seu amor-passió per l'aventura». I acabava: «Després de la Bíblia i de Dante, entre les influències que crec que més m'han marcat i que ara vull confessar, posaria encara Homer» (RODOREDA 2008a, p. 148).

En efecte, *La plaça del Diamant* pot llegir-se com una odissea moderna. Colometa hi viu una gran aventura plena de perills que adquireixen l'aparença de monstres sobrenaturals —els coloms. També hi ha una guerra. Colometa fins i tot baixa als inferns en diverses ocasions: la golfa on coven els coloms, ens diu, «era l'infern» (RODOREDA 2008a, p. 244); quan va a l'església, després de la guerra, aquesta es converteix en una mena d'Hades on troba «les ànimes de tots els soldats morts a la guerra» (RODOREDA 2008a, p. 281); i quan decideix anar a comprar el sulfumant per matar els fills i suïcidar-se baixa «l'escala com si fos una escala que s'acabés molt lluny i, a l'acabament, hi hagués l'infern» (RODOREDA 2008a, p. 282). Al final, però, arriba a l'estabilitat d'una vida matrimonial reposada, a una petita pàtria. Es tracta de l'aventura de la vida moderna explicada en forma d'odissea. La seva protagonista, però, no és cap heroïna en termes clàssics: ni guia una col·lectivitat, ni l'ajuden els déus, sinó que és una dona comuna que acaba mostrant la manca de sentit de tota existència. La seva odissea no és modèlica, plena i heroica, sinó que, com va llegir Armand Obiols, conté «una mena de buit interior, una mena de pou al·lucinant», «el buit final de tota vida humana» (OBIOLS 2010, p. 352). La vida de Colometa «és la de tothom: la de Joan Fuster, per ex., que tampoc sap per què és al món (com tampoc ho sé jo, ni ho sap Sartre)» (OBIOLS 2010, p. 360).

Potser encara es mostra més pròxima a l'*Odissea* *El carrer de les Camèlies*. En aquest cas, la protagonista ni tan sols fa vida familiar o sedentària, no té orígens, identitat, ni cap mena d'estabilitat. És una nena abandonada i recollida en una torre del carrer de les Camèlies que un bon dia abandona per no tornar-hi mai més. Es converteix

així en un Ulisses errant sense Ítaca, però que en busca una: sempre intenta aconseguir allò que ha vist que tenia la gent que l'envoltava o que ha tingut ella i ha perdut —la infantesa, l'amor, la creu brillant de Maria-Cinta, la tristesa d'aquesta al Liceu, una família... Passa tota mena d'aventures, la retenen en tota mena d'illes, lluita contra tota mena de perills. Un viatge sense aturador al llarg del qual busca sempre, com afirma al final, «coses perdudes» (RODOREDA 2008a, p. 500). Fins que retorna als orígens. Al darrer capítol de la novel·la, Cecília explica l'entrevista amb el vigilant que la va trobar abandonada quan era un nadó. Aquest li explica coses de la seva infantesa, li diu d'on va sortir el nom que porta i ella va sentint-se, literalment, «com si m'anés tornant petita» (RODOREDA 2008a, p. 501).

Tanmateix, si hi ha una novel·la rodorediana que es construeix explícitament en relació a l'*Odissea* és *Quanta, quanta guerra...* Adrià Guinart és presentat en el pròleg a la novel·la com un «antiheroi» (RODOREDA 2008a, p. 1005). Tanmateix, viu una autèntica odissea narrada com un relat mític ple de misteris i forces sobrenaturals: el penjat li explica la seva història un cop mort; la noia del riu apareix cantant com una sirena, després neda com una nimfa i explica que viu al bosc i caça com Diana o una amazona; tots els episodis se succeeixen i prenen un caire volgudament mític a la manera de l'*Odissea*.

És així com, cadascun a la seva manera, Faulkner i Rodoreda s'afegeixen a les reinterpretacions modernes del clàssic d'Homer, seguint especialment la línia marcada per Joyce. En aquest cas no sembla que l'operació sorgeixi com una influència de Faulkner en Rodoreda, sinó, més que mai, com una confluència dels dos escriptors en un dels nuclis centrals de la novel·la moderna que Joyce va saber establir magistralment: la representació de la vida com un viatge sense aturador, sense final, sense altre sentit que el mateix viatge en un món constantment canviant i ple de perills.

El gran espai: la casa

El nucli bàsic de la societat moderna és la família. L'espai on aquesta viu, creix, es relaciona, exposa les seves alegries i les seves misèries o amaga els seus secrets, és la casa. És lògic, doncs, que aquesta sigui el gran espai de la novel·la moderna: la casa, juntament amb el nucli de cases que és el poble o la ciutat. És especialment així en la novel·lística de Faulkner i de Rodoreda.

Moltes novel·les de Faulkner giren entorn al nucli central de la casa. *The Sound and the Fury* succeeix bàsicament durant tres dies d'abril de 1928 en la casa dels Compson i els terrenys que l'envolten. Els fets clau de *Sanctuary* tenen lloc en una mansió rural vella i atrotinada, ara ocupada pels traficants d'alcohol. La casa Bundren de *Light in August* és una vella mansió colonial on ha viscut una família del nord que el poble de Jefferson maleeix per ser antiesclavista. És per això que el lloc adquireix, als ulls del poble, un caràcter malèfic gairebé màgic:

it still lingers about her and about the place: something dark and outlandish and threatful, even though she is but a woman and but the descendant of them whom the ancestors of the town had reason (or thought that they had) to hate and dread. But it is there: the descendants of both in their relationship to one another's ghosts, with between them the phantom of the old spilled blood and the old horror and anger and fear. [FAULKNER 1985, p. 432]

És una casa que fa reviure els fantasmes de la guerra civil i, amb això, enfronta la gent als que l'habiten. Es presenta així com un espai maleït on es comet un crim. I acaba incendiada.

Aquesta casa és clarament el precedent de la d'*Absalom, Absalom!* Aquí, la casa és, de fet, un personatge més de la novel·la, un dels més destacats, que hi funciona com les mansions de la novel·la gòtica: és una casa encantada, que sembla viva i on s'amaguen secrets, misteris i monstres. Thomas Sutpen arriba a Jefferson del no-res i compra un terreny verge. Allà, amb els esclaus i un arquitecte francès cultiva una plantació de cotó i construeix la gran mansió que ha d'acollir la seva família. Casa i família neixen, creixen i desapareixen conjuntament, amb Thomas Sutpen al seu centre. Els lligams que aquest i la casa estableixen són tan forts que creen una mena d'unitat espiritual. La casa arriba a ser la família viva i mor quan aquesta mor. Homes i dones viuen allà com en una presó i fan seu aquell espai fins a convertir-lo en vehicle dels propis desitjos, les pròpies pors i les pròpies accions. Però sempre sota la dominació de

Thomas, amo, rei, senyor i ànima de la mansió. Rosa Coldfield mateix, en visitar la casa, sent que conté els esperits dels seus habitants i que en realitza les accions. Ja de ben petita s'hi està «listening to the living spirit, presence, of that house, since some of Ellen's life and breath had now gone into it as well as his, breathing away in a long neutral sound of victory and despair, of triumph and terror too» (FAULKNER 1990, p. 22). Una part de la vida i l'alè d'Ellen i de Thomas s'han fos amb la casa que expressa d'una manera pròpia la victòria d'ell i, alhora, la desesperació d'ella; el triomf d'ell i, alhora, el terror d'ella. Més endavant, quan Henry mata Charles, Rosa torna corrent a la casa i es dirigeix a l'habitació de Judith. Clytie intenta detenir-la cridant «Dont you go up there, Rosa». I ella sent que «it was as though it had not been she who spoke but the house itself that said the words —the house which he had built, which some suppuration of himself had created about him as the sweat of his body might have created, produced some (even if invisible) cocoon-like and complementary hell in which Ellen had to live and die a stranger, in which Henry and Judith would have to be victims and prisoners, or die» (FAULKNER 1990, p. 114-115). Així, tot seguit, Judith crida Clytie perquè s'aparti del camí de Rosa i aquest sent «not Judith, but the house itself speaking again, though it was Judith's voice» (FAULKNER 1990, p. 117).

Thomas va construir la casa i n'és l'ànima que hi empresona la seva família. Aquesta pot expressar-se també a través de la casa, que, tanmateix, respon essencialment al seu constructor. Així ho creu també Mr. Compson, que sent la relació entre Thomas i la casa

as though his presence alone compelled that house to accept and retain human life; as though houses actually possess a sentience, a personality and character acquired not from the people who breathe or have breathed in them so much as rather inherent in the wood and brick or begotten upon the wood and brick by the man or men who concieved and built them —in this one an incontrovertible affirmation for emptiness, desertion; an insurmountable resistance to occupancy save when sanctioned and protected by the ruthless and the strong. [FAULKNER 1990, p. 70]

La història de la família i, amb aquesta, de tot el Sud, pren cos i ànima en la casa. Així, al final de la guerra civil que perd la societat en què ha nascut, esdevé un lloc atrotinat, moribund, oblidat: «the house partaking too of that air of scalling desolation, not having suffered from invasion but a shell marooned and forgotten in a backwater of catastrophe —a skelton giving of itself in slow driblets of furniture and carpet, linen and silver, to help to die torn and anguished men who knew, even while dying, that for months now the sacrifice and the anguish were in vain» (FAULKNER 1990, p. 109-110). Anys més tard, quan gairebé tota la família Sutpen ja ha desaparegut, el seu estat és de

plena decadència: «it loomed, bulked, square and enormous, with jagged half-topped chimneys, its roofline sagging a little [...] with a smell of desolation and decay as if the wood of which it was built were flesh» (FAULKNER 1990, p. 301). La casa és un membre més de la família, mort i putrefacte. Per això aquesta no haurà desaparegut del tot fins que no ho faci la mansió. I així acaba la història dels Sutpen, la novel·la *Absalom, Absalom!*: amb l'incendi fulminant de la mansió familiar que significa la desaparició definitiva de tot un ordre social, el que havia establert el sistema de plantacions al sud dels Estats Units (LIND 1973, p. 293-297).

És evident que aquesta casa té molts punts en comú amb la de la família Valldaura a *Mirall trencat*, que també funciona com les mansions encantades de la novel·la gòtica (ARNAU 2000b, p. 139-152). Totes dues representen les formes de vida d'una època determinada —la casa de Sutpen, el segle XIX, i la casa Valldaura, el final d'aquell mateix segle i les primeres dècades del següent. Totes dues entren en decadència quan posa fi a aquelles una guerra civil —la dels Estats Units i l'espanyola. Però en totes dues continuen vius els fantasmes d'aquell passat fins que són completament destruïdes —pel foc la de Sutpen, la dels Valldaura enderrocada però després que s'hi faci un gran incendi de mobles al jardí.

La casa de Sant Gervasi és comprada per Salvador Valldaura a un hereu arruïnat que la té abandonada. Consta d'una immens edifici i un jardí que es converteix en parc. Al principi, Teresa i Eladi la preparen i decoren a la seva mesura: hi planten violetes —les flors associades al record de Bàrbara—, roses de color de carn —les que es posa Teresa—, un sortidor amb peixos vermells i faisans, paons i altres ocells. Tota aquesta exuberància reflecteix la riquesa de la burgesia barcelonina de finals del segle XIX i va decaient a mesura que l'esplendor d'aquesta classe també ho fa. Sofia es casa amb Eladi, que no pertany a l'alta burgesia. El jardí va perdent mica en mica els seus animals i quan Maria hi fa el seu últim passeig abans de suïcidar-se es presenta com un lloc deixat, desolat, sense vida. Durant la guerra civil i la revolució, el servei abandona la casa i finalment en fuig Sofia deixant-hi Armanda, que testimonia com és ocupada pels milicians. En la immediata postguerra ningú no hi torna i la casa queda abandonada, esdevé territori de pols, rates i fantasmes fins que Sofia la fa enderrocar per construir-hi pisos.

La mansió Valldaura esdevé així un espai que reflecteix la història col·lectiva, però també la íntima. Maria hi sent la presència de Jaume, el germanastre al qual ha assassinat; i, al seu torn, Teresa hi sent les de Jaume i de Maria, tots dos morts en la

mansió. La casa es carrega de les vivències de la família Valldaura més enllà del que el seu aspecte físic o racionalment identificable permeten captar. Així, Sofia «es reconciliava amb la seva casa que trobava lletja i vella; amb massa records, amb habitacions on havia deixat d'entrar perquè eren plenes d'una atmosfera que l'angoixava» (RODOREDA 2008a, p. 947). No obstant això, decideix visitar-les de nou i hi sent la presència de Maria, així com Armanda, en quedar-hi sola, hi retroba tots els fantasmes del passat, «mig perduda en el pou del temps» en què aquest espai màgic s'ha convertit (RODOREDA 2008a, p. 957). Es tracta, així, d'una casa encantada carregada de memòria, de temps passat, i en la qual habita el fantasma de Maria, que pren la veu en un dels darrers capítols.

També a *Jardí vora el mar* la casa, en aquest cas sobretot el terreny que l'envolta —el jardí, la platja i la casa del jardiner—, esdevé el gran espai en què es desenvolupa la vida d'una família plena de secrets típicament fulletonescos: l'embolic d'un amo amb la minyona, l'ombra inesborrable d'un antic amor, la pèrdua d'un fill, etc. Tots els racons d'aquest espai van quedant marcats per la vida que hi fan els seus habitants i el jardí és el viu reflex d'això perquè és la construcció d'un espai arbitrat per la decisió i la voluntat humanes. És el testimoni de tots els fets i el reflex de tots els individus que han col·laborat a fer-lo. Per això, és el jardiner qui narra la novel·la i al final diu al senyor Bellom: «Si un dia es passeja de nit per sota dels arbres, ja veurà que n'hi dirà de coses aquest jardí...» (RODOREDA 2008a, p. 691). Així, com a *Mirall trencat*, el de *Jardí vora el mar* també és un espai al qual queda lligat el record d'un mort. Eugeni se suïcida a la platja abatut per la impossibilitat de recuperar l'amor de Rosamaria. Al final de la novel·la, aquesta va a banyar-s'hi i el jardiner, que ho veu, confessa: «vaig tenir un pensament estrany: que ella anava a trobar l'Eugeni pels voltants d'on s'havia deixat morir; a dir-li adéu, com si diguéssim» (RODOREDA 2008a, p. 689). Com Maria, Eugeni ha quedat lligat a l'espai en què va morir. Així és perquè així ho senten les persones que hi van tractar amb ell. De manera que, després de testimoniar aquest darrer bany de Rosamaria, el jardiner recorda Eugeni «com si encara el sentís» de viva veu, en persona (RODOREDA 2008a, p. 689).

També juguen un paper remarcable certes cases a *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*. El pis de Colometa i Quimet és l'espai on Colometa lliura la guerra contra els coloms per tal d'assolir la cambra pròpia, la llibertat individual. Mentre que un dels pisos en què Cecília és empresonada a *El carrer de les Camèlies*

esdevé també una mena de casa gòtica plena de misteris: sorolls que no se sap d'on vénen; presències estranyes, gairebé fantasmals; visites inesperades; espies desconeguts.

La casa —la mansió colonial al sud dels Estats Units, la torre en barris benestants o el pis a Barcelona— és un espai essencial tant en les novel·les de Faulkner com en les de Rodoreda i, en general, en tota la novel·la moderna. Esdevé un mirall dels seus habitants i de les creences de la societat en què han estat construïdes. *Absalom, Absalom!* no ofereix en cap moment una imatge objectiva del caràcter viu de la mansió Sutpen, sinó que són sempre els que hi han viscut o l'han visitada els que li atribueixen aquest caràcter. Semblantment, la mansió Valldaura es carrega de records i fantasmes per aquells que hi han viscut o hi han anat. El fantasma de Maria adquireix només una presència objectiva per la por que li tenen els paletes i per un capítol en què el narrador li cedeix la veu i que, tanmateix, confirma allò que pensen Armanda, Sofia o els paletes, com si es tractés de l'externalització del món interior de tots aquests personatges i del de la mateixa Maria. És per això que es diu explícitament que la mansió dels Valldaura «semblava un mirall» (RODOREDA 2008a, p. 752). La casa és el gran espai de la novel·la moderna perquè, com la mateixa novel·la, esdevé una representació complexa, diversa i esqueixada del real.

Conclusió

William Faulkner i Mercè Rodoreda són dos escriptors en conjunt molt diferents. Pertanyen a cultures diferents, viuen experiències diferents, parteixen de contextos socials, econòmics i històrics diferents i desenvolupen la seva narrativa en sistemes literaris diferents. Faulkner mostra una clara voluntat d'experimentar amb la forma novel·lística que fa de cada nou llibre seu una experiència totalment nova respecte de les anteriors. Rodoreda, en canvi, busca una veu narrativa consistent que pugui mantenir, amb les diferències pertinents en cada cas, al llarg de tota la seva trajectòria. No intenta en cap moment experimentar amb la forma novel·lística, sinó modelar-la en funció de les pròpies intencions. Així mateix, Rodoreda té sempre molt present la necessitat de connectar amb el públic lector català, en part com a conseqüència de la situació històrica de liquidació d'aquest provocada pel franquisme. Calia crear un públic i Rodoreda busca sempre la llegibilitat per assolir-ho. En canvi, Faulkner deixa completament de banda la llegibilitat. Moltes de les seves novel·les incorporen canvis imposats per l'editor perquè, altrament, no s'haurien publicat —el canvi de títol d'*If I Forget Thee, Jerusalem* per *The Wild Palms* o els retalls que es van aplicar a *Flags in the Dust* perquè es convertís en *Sartoris*. Però això demostra que, a l'hora d'escriure-les, no sembla que tingués gaire en compte el futur lector —amb la sola excepció de *Sanctuary*, escrita per complaure els lectors, tal com ell mateix va confessar en el pròleg a la segona edició. D'altra banda, és incomparable la immensa quantitat de poesia, contes i novel·les publicats per Faulkner amb l'obra quantitativament molt més reduïda de Rodoreda.

Totes aquestes diferències es deuen no només al temperament individual de cada escriptor sinó, és clar, a les condicions en què la seva obra es va desenvolupar. La supervivència de Rodoreda a dues guerres i la seva pertinença a un sistema literari de dimensions minúscules comparat amb l'anglosaxó i mig destruït per una dictadura, és molt diferent de la vida retirada i tranquil·la que va tenir majoritàriament Faulkner dins un sistema literari que li permetia tota classe d'experimentacions, provatures i recerques sense impedir-li la professionalització.

És precisament per aquestes diferències que les seves semblances resulten encara més reveladores. Dos escriptors tan diferents pertanyents a contextos tan

diversos demostren una concepció del gènere novel·lístic, malgrat tot, molt pròxima i plena de coincidències. Tots dos, al cap i a la fi, assumeixen una mateixa tradició. Tots dos parteixen de la crisi de la novel·la realista i de les diverses solucions que hi aporta la novel·la posterior per contribuir a construir-la des de concepcions molt semblants. Les comunicacions cada cop més fluïdes en la cultura occidental van fer que Faulkner pogués assumir la tradició europea sense renunciar al propi entorn i que Rodoreda llegís apassionadament aquest nord-americà des de la pròpia situació cultural, geogràfica i històrica. Alguns aspectes de la novel·lística rodorediana semblen derivar de Faulkner, però costaria destriar exactament els que neixen per influència d'ell i els que resulten d'una lògica coincidència en les concepcions postrealistes del gènere. En qualsevol cas, la mateixa Rodoreda va citar Faulkner com a autoritat en un dels seus textos teòrics més reveladors, el pròleg a *Mirall trencat*, a l'hora de justificar dos aspectes cabdals de la seva novel·lística: la relació entre novel·la i història i la construcció de personatges innocents. Igual que Faulkner, Rodoreda pren la història contemporània col·lectiva com a rerefons i condicionant clau dels seus personatges, però en tant que història viscuda, sense la voluntat d'escriure crònica o novel·la que expliqui la història. Aquesta esdevé clau en les experiències vitals dels personatges que poblen les seves novel·les, però és la vida interior d'aquests com a reflex de la condició humana allò que importa. Igual que en les novel·les de Faulkner.

Aquests i altres aspectes comuns als dos novel·listes, a més, s'integren en estructures i discursos clarament sorgits de la crisi del realisme, tal com tots dos s'encarreguen de deixar ben clar amb la presència recurrent i cabdal en les seves novel·les de la imatge del mirall trencat. La idea que la novel·la realista era un mirall que pretenia reflectir el món tal com era i que la novel·la postrealista ha trencat aquest mirall per donar entrada a les concepcions antipositivistes i relativistes del real, és comuna i capital en Faulkner i en Rodoreda. De fet, condiciona tots els altres aspectes que comparteixen les novel·les dels dos escriptors: la manera de presentar els personatges; la voluntat de construir discursos individuals que relativitzen el real extern i liquiden la idea d'objectivitat; la construcció de temporalitats múltiples paral·leles que responen a experiències del temps diferents i sempre personals; l'acostament a recursos propis del gènere poètic i a textos i tradicions poètics o clarament antirealistes —com la Bíblia, l'*Odissea* o la novel·la gòtica.

No obstant això, totes aquestes coincidències entre Faulkner i Rodoreda deriven, també, en una altra diferència molt remarcable: per aquest camí, Rodoreda arriba a

transgredir molt més obertament les lleis de versemblança i realisme mitjançant l'ús del fantàstic i de tota mena de tradicions esotèriques que no pas Faulkner. Els casos extrems en són alguns dels contes de *La meva Cristina i altres contes* i de *Semblava de seda i altres contes* i les novel·les *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*.

Amb semblances i diferències, les novel·les de Faulkner i de Rodoreda es compten entre les més remarcables de la modernitat. Com hem pogut comprovar, fer-ne una lectura comparada permet arribar a una comprensió dels processos històrics de sorgiment de moltes de les estructures de la novel·la moderna. Es tracta de dos autors riquíssims, plens de matisos i profunditats que encara podrien continuar-se examinant per tal de comprendre millor tant la seva obra com, en conjunt, la literatura i el món moderns.

Bibliografia

- ALONSO, V.; BERNAL, Assumpció; GREGORI, Carme (1998). *Actes del primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. València i Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Abat Oliba", 207.
- ARLAND, Marcel (1935). «Chronique des romans». *La Nouvelle Revue Française*, núm. 265 (octubre), p. 584-589.
- ARNAU, Carme (1979). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62. "Llibres a l'abast", 144.
- (2000a). *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. "Biblioteca Mercè Rodoreda", 2.
- (2000b). *Una lectura de 'Mirall trencat' de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa. "Biblioteca Literària. Monografies", 2.
- (2008). «Mercè Rodoreda i la novel·la», p. XXIII-XLVII. Dins: RODOREDA, 2008a.
- (2012). *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. "Biblioteca Mercè Rodoreda", 6.
- ARVIN, Newton (1934). «James and the Almighty Dollar», *Hound and Horn*, vol. VII, núm. 3, abril-maig, p. 434-443.
- BECK, Warren (1973). «William Faulkner's Style», p. 141-154. Dins: WAGNER, 1973.
- BÍBLIA (2002). *Bíblia catalana. Traducció interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Claret i Societats Bíbliques Unides.
- BRAVO, María-Elena (1985). *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona: Península.
- BÜRGER, Perer; BÜRGER, Christa (1992). *The Institutions of Art*. Trad. Loren Kruger. Lincoln: University of Nebraska Press.
- CAMPILLO, Maria (1998). «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa», p. 323-354. Dins: ALONSO; BERNAL; GREGORI, 1998.
- (2002). «La plaça del Diamant. El substrat històric en una narració de vida». *Els Marges*, núm. 70 (setembre), p. 5-23.
- (2010). «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda», p. 43-67. Dins: MOLAS, 2010.

- CAMPILLO, Maria; GUSTÀ, Marina (1985). *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries. “Les Naus d’Empúries. Quaderns de Navegació”, 3.
- CASADEVALL, Pere (1933). «Cinema. *Visquem avui. Això és amor?*». *Clarisme*, núm. 7, 2-12-1933, p. 3.
- CASALS I COUTURIER, Montserrat (1991). *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura. Biografia*. Barcelona: Edicions 62. “Biografies i memòries”, 13.
- CASTELLANOS, Jordi (1986). «La crisi del gènere», p. 485-488. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 8. Barcelona: Ariel.
- (1995). «La literatura modernista», p. 81-128. Dins: GABRIEL, Pere (dir.). *Historia de la cultura catalana*. Vol. VI (*El Modernisme 1890-1906*). Barcelona: Edicions 62.
- (2001). «Introducció», p. 5-41. Dins: CASELLAS, Raimon. *Els sots feréstecs*. Ed. Jordi Castellanos. Barcelona: Edicions 62. “El Cangur. Butxaca”, 53/1.
- CECCHI, Emilio (1934). «William Faulkner». *Pan*, núm. 2, maig de 1934, p. 64-70.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis (2009). *Conscience et roman, I. La conscience au grand jour*. París: Minuit.
- COINDREAU, Maurice E. (1931). «William Faulkner». *La Nouvelle Revue Française*, núm. 213 (juny), p. 926-930.
- (1933). «*Light in August*, par William Faulkner». *La Nouvelle Revue Française*, núm. 239 (agost), p. 302-305.
- (1937). «*Absalom, Absalom!*, par William Faulkner». *La Nouvelle Revue Française*, núm. 280 (gener), p. 123-126.
- COLLINS, Carvel (1962) (ed.). *William Faulkner: Early Prose and Poetry*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company.
- DASCA, Maria (2012). «Notes sobre la recepció crítica de la narrativa de Faulkner i Hemingway en la literatura catalana dels anys 40 i 50», pàg. 19-58. Dins: GEISLER, Eberhard (ed.). *Literatura catalana del segle XX i de l’actualitat*. Frankfurt am Main: Peter Lang. “Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen”, 62.
- DIVERSOS AUTORS (1957). «William Faulkner». *The Princeton University Library Chronicle*, vol. XVIII, núm. 3 (primavera).
- (2010). *Una novel·la són paraules*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, Fundació Mercè Rodoreda i Institut d’Estudis Catalans.

- ESQUERRA, Ramon (1936a). «Narradors nord-americans». *La Veu de Catalunya*, 21-3-1936, p. 7.
- (1936b). *Lectures europees*. Barcelona: La Revista.
- FAULKNER, William (1985). *Novels 1930-1935*. Nova York: Library of America, 2006.
- (1990). *Novels 1936-1940*. Nova York: Library of America, 2006.
- (2004). *Essays, Speeches & Public Letters*. Ed. James B. Meriwether. Nova York: Modern Library.
- (2004-2005). *Obras completas*. Trad. diversos. VII vol. Barcelona: RBA.
- (2006). *Novels 1926-1929*. Nova York: Library of America, 2006.
- FOIX, J. V. (1935). «Panorama universal de les Lletres». *La Publicitat*, 3-5-1935.
- GARRETT, George P., Jr. (1957). «An Examination of the Poetry of William Faulkner», pàg. 124-135. Dins: DIVERSOS AUTORS, 1957.
- GASSOL, Olivia (2011) (ed.). *Postguerra: reinventant la tradició literària catalana*. Lleida: Punctum.
- GIACOMO, Giuseppe Di (2014). *Estética y literatura. La gran novela entre el Ochocientos y el Novecientos*. Trad. Diego Malquori. València: Universitat de València. “Estética & Crítica”, 36.
- HOBBSAWM, Eric (2001). *La era de la revolución, 1789-1848*. Barcelona: Crítica.
- IBARZ, Mercè (2008). *Rodoreda. Exili i desig*. Trad. Tina Vallès. Barcelona: Empúries. “Biblioteca Universal”, 220.
- KERR, Elizabeth M. (1973). «As I Lay Dying as Ironic Quest», p. 230-243. Dins: WAGNER, 1973.
- LARBAUD, Valery (1936). «Un roman de William Faulkner (1897)», p. 218-222. Dins: LARBAUD, Valery. *Ce vice impuni, la lecture... Domaine anglais*. París: Gallimard.
- LIND, Ilse Dusior (1973). «The Design and Meaning of *Absalom, Absalom!*», p. 272-297. Dins: WAGNER, 1973.
- MALRAUX, André (1933). «Préface a *Sanctuaire* de W. Faulkner». *La Nouvelle Revue Française*, núm. 242 (novembre), p. 744-747.
- MAGNY, Claude-Edmonde (1972). *La era de la novela norteamericana*. Trad. Segundo A. Tri. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- MANENT, Marià (1934). «Una revisió d’Henry James». *La Veu de Catalunya*, 7-9-1934.
- MARICHALAR, Antonio (1934). «William Faulkner», p. 5-10. Dins: FAULKNER, William. *Santuario*. Trad. Lino Novás Calvo. Madrid: Espasa-Calpe. “Hechos sociales”, 7.

- MENCOS, Maria Isidra (2002). *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)*.
Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. “Biblioteca Mercè Rodoreda”, 1.
- MICHAUD, Guy (1947). *Message poétique du Symbolisme*. 4 vol. París: Nizet.
- MILLGATE, Michael (2004). «Estudio preliminar», trad. Mikko Lauer i Julio Ortega, vol. I, p. 9-65, 69-76, 185-199, 365-373, 521-533 i 781-801; vol. II, p. 9-21; vol. IV, p. 281-287. Dins: FAULKNER, William. *Obras completas*. Vol. I. Barcelona: RBA.
- MOHINO I BALET, Abraham (2013) (ed.). *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. “Arxiu Mercè Rodoreda”, 5.
- MOLAS, Joaquim (2010) (ed.). *Congrés internacional Mercè Rodoreda. Actes*.
Barcelona: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d’Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda. “Biblioteca Mercè Rodoreda”, 4.
- OBIOLS, Armand (2010). *Cartes a Mercè Rodoreda*. Ed. Anna Maria Saludes i Amat.
Sabadell: Fundació La Mirada.
- PORTA, Roser (2007). *Mercè Rodoreda i l’humor (1931-1936). Les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. “Biblioteca Mercè Rodoreda”, 3.
- PROUST, Marcel (1987). *À la recherche du temps perdu*. 3 vols. Ed. diversos. París: Robert Laffont.
- PUJOL PARDELL, Jordi; TALAVERA MUNTANÉ, Meritxell (2013) (ed.). *Mercè Rodoreda i els clàssics*. Barcelona: Universitat de Barcelona. “Aula Carles Riba”, 5.
- REAL, Neus (2005). *Mercè Rodoreda. L’obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Biblioteca Serra d’Or”, 344.
- RIMBAUD, Arthur (1946). *Œuvres complètes*. Ed. Rolland de Reneville i Jules Mouquet.
París: Gallimard. “Bibliothèque de la Pléiade”, 68.
- RODOREDA, Mercè (1992). *Cartes a l’Anna Murià. 1939-1956*. Barcelona: L’Eixample. “Clàssiques”, 7.
- (2002). *Agonia de la llum*. Ed. Abraham Mohino i Balet. Barcelona: Angle. “Llibres de la frontera”, 3.
- (2008a) *Narrativa completa. Volum 1. Novel·les*. Ed. Carme Arnau. Barcelona: Edicions 62.
- (2008b). *Narrativa completa. Volum 2. Contes i novel·les*. Ed. Carme Arnau. Barcelona: Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè; SALES, Joan (2008). *Cartes completes (1960-1983)*. Ed. Montserrat Casals. Barcelona: Club Editor.

- SARTRE, Jean-Paul (2010). *Situations, I. Février 1938 – septembre 1944*. Ed. Arlette Elkaïm-Sartre. París: Gallimard.
- (2012). *Situations, II. Septembre 1944 – décembre 1946*. Ed. Arlette Elkaïm-Sartre. París: Gallimard.
- [SENSE SIGNAR] (1934). «Varietats. William Faulkner». *Mirador*, núm. 280, 14-6-1934, p. 6.
- (1935). «Altaveu indiscret». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2911, 19-4-1935, p. 1142-1143.
- SHAKESPEARE, William (1988). *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells i Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press.
- SULLÀ, Enric (1994) (ed.). *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries. “Les Naus d'Empúries. Brúixola”, 2.
- TAYADELLA I OLLER, Antònia (1986). «La novel·la realista», p. 505-542. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 7. Barcelona: Ariel.
- THOMPSON, Lawrence (1973). «Mirror analogues in *The Sound and the Fury*», p. 199-212. Dins: WAGNER, 1973.
- WAGNER, Linda Welshimer (1973) (ed.). *William Faulkner. Four Decades of Criticism*. [S. l.]: Michigan State University Press.
- WATKINS, Floyd C. (1973). «The Word and the Deed in Faulkner's First Great Novels», p. 213-230. Dins: WAGNER, 1973.
- WEINSTEIN, Philip M. (1995) (ed.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILSON, Edmund (1947). *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. Nova York: Charles Scribner's Sons.

© del text Jordi Marrugat

S'autoritza el lliure ús i la lliure difusió del contingut textual d'aquesta obra sempre que sigui sense fins comercials i reconeixent-ne l'autoria.